Münster 1936 No 2

Phil DiSS

Kunstgeschichte

Die Künstlerpersönlichkeit in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts in Deutschland entwickelt aus dem Schrifttum der bildenden Künstler.

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

der Philosophischen und

Naturwissenschaftlichen Fakultät

der Westfälischen Wilhelms-Universität

zu Münster

vorgelegt von

Wilhelm Arenhövel

aus Dielingen i. W.

1936

Herm. Prinz, Bückeburg.

Dekan: Herr Professor Dr. Anton Eitel

Referent: Herr Professor Dr. Martin Wackernagel

Tag der mündlichen Prüfung: 10. Februar 1934.

Kunstgeschichte

Die Künstlerpersönlichkeit in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts in Deutschland entwickelt aus dem Schrifttum der bildenden Künstler.

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

der Philosophischen und

Naturwissenschaftlichen Fakultät

der Westfälischen Wilhelms-Universität

zu Münster

vorgelegt von

Wilhelm A r e n h ö v e l

aus Dielingen i.W.

1936

Herm. Prinz, Bückeburg.

Dekan: Herr Professor Dr. Anton Eitel

Referent: Herr Professor Dr. Martin Wackernagel

Tag der mündlichen Prüfung: 10. Februar 1934.

Inhalt

Seite

Einleitung 1

Die Künstlerpersönlichkeit.

I. Persönliches. 3

1. Der Mensch (1. Kapitel). 3

1. Abschnitt: Ich. 3

2. Abschnitt: Stimmungen 6

3. Abschnitt: Selbstbewußtsein . . . 9

4. Abschnitt: Lebensanschauungen . . 12

5. Abschnitt: Menschen 15

6. Abschnitt: Briefe und Briefstil . 17

2. Äußere Lebensumstände (2.Kapitel). . 23

1. Abschnitt: Lebenshaltung. 25

2. Abschnitt: Kleidung 27

3. Abschnitt: Haartracht 29

4. Abschnitt: Wohnung. 29

5. Abschnitt: Gesundheit 31

3. Materiell-Wirtschaftliches (3.Kap.). 34

1. Abschnitt: Allgemeines. 34

2. Abschnitt: Geld 36

3. Abschnitt: Honorare 37

II. Die menschliche Umgebung. 42

1. Die Familie (4. Kapitel) 42

1. Abschnitt: Elternhaus 42

2. Abschnitt: Vater. 43

3. Abschnitt: Mutter 45

4. Abschnitt: Geschwister. 47

5. Abschnitt: Ehe. 48

6. Abschnitt: Kinder 53

2. Die Gesellschaft (5. Kapitel). . . . 55

1. Abschnitt: Geselligkeit 55

2. Abschnitt: Einsamkeit 58

3. Abschnitt: Freunde. 59

Seite

III. Die geistige Umwelt 62
1. Wissenschaft (6.Kapitel) 62
2. Literatur (7. Kapitel) 64
3. Musik (8. Kapitel) 68
4. Theater (9. Kapitel) 71
5. Religion (10. Kapitel) 73
6. Natur (11. Kapitel) 75
7. Vaterland (12. Kapitel) 77
1. Abschnitt: Heimat 77
2. Abschnitt: Volk und Vaterland . . 79
3. Abschnitt: Politik und Tages-
probleme 80
Schluß: Zusammenfassung 82

-.-.-.-
-.-.-
-.-

Einleitung.

Es ist nicht nur interessant, sondern in viel weiterem Maße lehrreich und darum auch notwendig, einmal auf die rein formalistische Analyse von Kunstwerken zu verzichten und statt dessen zu versuchen, die Voraussetzungen und Hintergründe, die in der Persönlichkeit der Schöpfer dieser Werke liegen, herauszuarbeiten. So soll hier festgestellt werden, ob sich nicht auch aus der Künstlerpersönlichkeit brauchbare Anhaltspunkte zur Festlegung der Entwicklung in der Kunst des 19.Jahrhunderts ergäben. Es ist zu untersuchen, wie sich die Künstlerpersönlichkeit überhaupt in der 2. Hälfte des Jahrhunderts gegen den Typ des Bürgers verhielt, wie sie sich eigenläufig entwickelte, ob sich gar ein eigener oder mehrere Künstlertypen herausschälen ließen, kurz, wie sich der Künstler mit seiner Persönlichkeit und seinem Schaffen in die Erscheinungen des vergangenen Jahrhunderts einordnen läßt.

Dabei erscheint die Betrachtung der den Künstler jedesmal am klarsten wiedergebenden Äußerungen in Briefen, Tagebüchern und anderen schriftlichen Hinterlassenschaften als der geeigneteste Weg, an die Persönlichkeit heranzukommen. Es steht fest, daß alles, was ein Mensch aus innerster Ehrlichkeit schreibt, - auch dann wenn er sich den Schein der Objektivität gibt, immer und in erster Linie auf den Schreiber zu beziehen ist.

Allerdings ist bei einzelnen Künstlern der schriftliche Nachlaß so geringfügig, daß Aussprüche und biographische Notizen aus seiner Umgebung herangezogen werden mußten.

Aus der sehr großen Zahl der bekannten Künstler der 2. Hälfte des 19.Jahrhunderts wurde bewußt nur

eine verschwindend kleine Zahl ausgewählt, doch wurde darauf geachtet, daß bezeichnende, ja, typischeste Vertreter des deutschen Künstlertums untersucht wurden.

Den Anfang machen Richter und Menzel. Dann führt der Weg über die Deutschrömer Böcklin, Feuerbach und Marees zu Klinger und Stauffer-Bern. Nach einer kurzen Betrachtung Leibls wird dann mit Thoma der Kreis beschlossen, in den an einzelnen Stellen noch Trübner einbezogen wurde.

Von der Mehrzahl dieser Künstler liegen oft vollständige Briefsammlungen vor: Menzel, Feuerbach, Marées, Klinger, Stauffer und Thoma. Bei Richter wurden hauptsächlich die „Lebenserinnerungen", bei Feuerbach das „Vermächtnis", bei Klinger auch die Tagebuchaufzeichnungen und bei Thoma die „Erinnerungsblätter" herangezogen. (Die übrige Literatur s.u. Literaturnachweis.)

Über die Briefsammlungen läßt sich noch allgemein sagen, daß auch die vollständigsten Sammlungen immer noch sehr lückenhaft sind, weil den Herausgebern oftmals nur das, was die Künstler über die Kunst sagten, wesentlich erschien, während auf der anderen Seite ganz persönliche Nachrichten überhaupt nicht oder nur stark redigiert aufgenommen wurden.

Davon abgesehen geben die schriftlichen Hinterlassenschaften jedoch ein sehr umfangreiches Beweismittel zur Erforschung der Künstlerpersönlichkeit an die Hand.

I. P e r s ö n l i c h e s .

1. Kapitel: Der Mensch.

1. Abschnitt: Ich.

Wie man vom Künstler in allen durch das Gefühl erfaßbaren Dingen eine stärkere Anteilnahme erwartet, so glaubt man auch vielfach, daß der Künstler sich selbst als Mensch schon anders sieht, als der nichtkünstlerische Mensch. Es soll gewiß unbestritten sein, daß Künstler infolge ihrer größeren und oft bewußteren Erlebnisfähigkeit, zu Dingen und Begegnungen viel innigere Beziehungen eingehen. Aber nur selten haben sie von diesem Bereich gesprochen.

R i c h t e r und M e n z e l sahen sich durchaus nicht als etwas Besonderes. Die Schlichtheit ihres Wesens verlangte nach Unterordnung in allen rein menschlichen Fragen. So war vor allem Richter allezeit bemüht, sich voll und ganz in der Gewalt zu behalten. (1)

Doch schon bald beobachten wir einen Wandel in dieser Einstellung. Die Deutschrömer des 19. Jahrhunderts entfernten sich immer mehr von jener ursprünglichen Schlichtheit. Sie empfanden sich selbst stärker, deutlicher und auch bedeutender. Sie sahen und fühlten sich herausgehoben aus der Alltäglichkeit. Die bewußt exponierte Stellung schien ihnen das Vorrecht zu einer egoistischeren Betonung der eigenen Person. So erlebten sie das Leben und sich selbst stärker und bewußter als die alten Meister.

Zwar sprach B ö c k l i n darüber noch kaum. Doch zeigt seine ganze Art, sich zu geben, diesen Wandel schon sehr deutlich. Er ist der erste Künstler, der beginnt, sich selbst zum Gesetz zu werden. Noch liegt bei ihm der Kultus um die eigene Person im Unbewußten. Aber seine verschiedenen Selbstbildnisse (Selbstbildnisse mit dem Tod, 1872, Berlin, mit dem Weinglas 1885) liefern sprechende Beispiele dafür, daß dieses neuartige Selbstgefühl sich über den ganzen Menschen auszudehnen beginnt.

F e u e r b a c h sah sich schon eindeutiger als künstlerisches Einzelwesen. Wenn Böcklin auch noch andere Gesetzmäßigkeiten anerkennen mußte, Feuerbach war sich vollkommen der Anfang aller Dinge geworden. Bei ihm findet sich nichts mehr von jener das Wesen erfüllenden Schlichtheit eines Richter oder Menzel. Alles wird stimmungsmäßig hochgepeitscht, alles Erleben wird bis an die Grenze des Möglichen getrieben. Während Richter und Menzel die Gleichmäßigkeit der inneren Kraft anstrebten, unterwarf sich Feuerbach dagegen dem Gesetz der Unordnung. (2) Auch seine Selbstbildnisse zeigen deutlich, wie sich die Grundhaltung des Künstlers allmählich veränderte. Wenn bei Böcklin schon manches Pose ist, (Weinglasbild), so spürt man doch die verhaltene Kraft, die hinter den Linien steckt. Bei Feuerbach dagegen ist es oft schwer, in der angenommenen Pose den Kern zu finden. Man beachte nur die Kopfhaltung und die Bewegung der Hand, die die Zigarette faßt (1875). Außerdem ist die verhältnismäßig große Zahl der Selbstbildnisse - vor allem in den letzten Lebensjahren (1871, 1873, 1875, 1877, 1878 (2)) bezeichnend.

Diese Ichbetonung wird noch stärker bei M a r é e s und doch fällt sie nicht so sehr ins Gesicht, da die ordnende Hand die Macht behält. In seinem Streben nach Klarheit und innerer Natürlichkeit könnte man ihn fast mit Richter vergleichen, wenn nicht Marées durch eine allzu deutliche Be-

wußtheit auf eine ganz andere Ebene gehoben wäre. Er muß zutiefst in sich selbst hineindringen, um überhaupt in seine Kunst hineinwachsen zu können. (3) In seinen Selbstbildnissen sind Pose und Geste ganz verschwunden. Für seine Kunst ist die eigene Person nichts anderes als ein Bildgegenstand. (vgl. Selbstbildnisse 1864, München; ca. 1874, Privatbes.; 1883, Schleißheim.)

Hierher gehören auch Klinger und Stauffer. Der erste ist vielleicht Marées vergleichbar in seinem stillen und ehrlichen Streben um die eigene menschliche Natürlichkeit, - während Stauffer in die zerstörende Uferlosigkeit des Denkens um sich selbst geriet. (4)

Bei L e i b l gewann die künstlerische Naivität wieder mehr die Oberhand. Wenn bei ihm zunächst auch noch bisweilen Gedanken gerade um die menschliche Entwicklung gegeneinander abgewogen wurden, so wich doch die Grübelei über den eigenen Zustand später dem unbewußten und doch so ganz erfühlten Leben, das auch ihn - gleich Richter und Menzel - aus der Sphäre der Alltagsmenschen heraushob.

In noch stärkerem Maße als Leibl vereinigte T h o m a sein Künstler- und Menschentum zu jener Einheit, die für die großen Künstler aller Zeiten innerste Voraussetzung war. Sein Künstlertum schuf ihm Pflichten und Aufgaben, nicht gab es ihm Vorrecht und besondere Bedeutung. Er wußte wohl um die größere Lebensnähe der Künstler, aber er erlebte sie mehr aus sich heraus, als daß er sie durch gedankliche Selbstbetrachtung gefunden hätte.

Bereits in der Grundhaltung hob sich T h o m a deutlich gegen die D e u t s c h r ö m e r ab. Wenn wir auch bei ihm wieder die Selbstbildnisse heranziehen, erkennen wir klar, in wie starkem Maße sich die „Rückkehr" zum Künstlermenschen - als Einheit - vollzog. Ob Thoma sich ohne irgendwelche begleitende Staffage sieht (1873), oder vor einer

Landschaft (1871, 1887, 1899), deren Innigkeit und Wärme bereits für sich spricht, oder ob er sich mit Symbolen umgibt, deren Auswahl wiederum bezeichnend ist, (Tod und Amor vor blühendem Baum, 1875; werdender Bau und Buch, 1899; fruchtbehangener Zweig, auf dem Rahmen eine ganze Folge entzückender Kinderköpfchen, 1880) immer tritt Thoma dem Beschauer mit großen, offenen, gütigen Augen entgegen. Da ist nichts mehr von dem Pathos eines Feuerbach, nichts von der brechenden Kraft und eigenbetonten Gewalt Böcklins, nichts mehr von Marées gewollter Objektivität (5).

Thoma und die Deutschrömer waren die Pole des künstlerischen Strebens einer Zeit, zwischen denen über ein halbes Jahrhundert ein heftiger Kampf tobte, der lange zu Ungunsten Thomas entschieden schien.

2. Abschnitt: Stimmungen.

Aus solcher Grundhaltung mußten sich die einzelnen Künstler ganz verschieden entwickeln. Dabei brachte es die besondere Feinfühligkeit des künstlerischen Organismus, die stärkere Erlebnisfähigkeit, die notwendig größere Betonung der allgemeinen Gefühlsphäre mit sich, daß die Künstler ganz allgemein stets in einer anderen Gefühlsebene lebten - auch dann, wenn sie nicht an ihren Werken arbeiteten.

Die Notwendigkeit der „gehobenen" Stimmung wurde so auch von fast allen Künstlern erkannt und anerkannt. Die Stärke dieser Stimmung, die sich als Spannung zwischen dem Ich und dem Leben darstellt, unterlag jedoch bei den einzelnen Künstlern - in sich selbst wie im Vergleich mit anderen Künstlern großen Schwankungen.

R i c h t e r kannte wohl kaum irgendwelche Stimmungsschwankungen, die von Bedeutung für ihn waren. Seine besinnliche und vor allem sehr ausgeglichene Persönlichkeit wurde mit allen Auseinandersetzungen, die ihm das Leben abzwang, fertig, ohne daß er je aus seiner Ruhe aufgestört werden konnte.

Auch M e n z e l hatte die unbedingte innere Sicherheit des Gefühlslebens. Wenn Richter alles von der Gefühlsseite her erlebte, gelang es Menzel vielleicht mehr von den Regionen des Verstandes aus an die Dinge und ihren Sinn heranzukommen.

Bei B ö c k l i n schloß das Kraftvoll-Männliche wesentliche Schwankungen von vornherein aus. Nur darin ging Böcklin bereits andere Wege, daß er zum Schaffen eine besondere „Stimmung" nicht entbehren konnte. Die Trennung in Mensch und Künstler ließ auch die „Stimmung" zu etwas Selbstständigem werden.

In F e u e r b a c h erkennen wir zum ersten Mal einen Künstler, der sich vollkommen an seine Stimmungen verliert und sich oberdrein gerade in dieser Maßlosigkeit gefällt.

Es gibt wohl kaum einen anderen Künstler, der so sehr dem Auf und Ab seiner Stimmungen hingegeben war, wie Feuerbach. In keiner einzigen Hinsicht gab es für ihn eine andere Folgerichtigkeit als die des unbedingten und fortwährenden Wechsels. (6)

Man findet kaum eine Stimmung, die er nicht bis ins Letzte auskostete: Ratlosigkeit (7), Melancholie (8), Heiterkeit (9), Resignation (10), Verzweiflung (11), Zufriedenheit (12), Unzufriedenheit (13), Weltschmerz (14), Lebensbejahung (15), Pessimismus (16), Heimweh (17), Tränen (18), Arbeitsfreude (19), Katzenjammer (20), Überschwang (21), Glücksgefühl (22), Mißerfolg (23), Reue (24), Seelenfriede (25) - in wildem Durcheinander zeigt sich bald diese, bald jene Stimmung. Es ist unmöglich, auch nur einen Teil dieser Gefühlserlebnisse aufzählen zu wollen.

Das Fehlen jeglicher seelischen Disziplin und Ordnung, das sich gerade in dieser Maßlosigkeit beweist, ist nur eine unerbittliche Folgeerscheinung seiner inneren Überheblichkeit, deren Ich bewußt auf alle menschliche Wertung verzichtete.

Auch auf M a r é e s wirkten die einzelnen Spannungsmomente verschieden ein. Doch nahm die Entwicklung in ihm einen anderen Verlauf. Dabei ist bemerkenswert, daß seine menschliche Existenz ihm nicht so wichtig war, um Andere mit Berichten über seine Stimmung zu langweilen (26). Im Gegensatz zu Feuerbach nahm er sich von vornherein in eine starke Selbstzucht, um die Ausgeglichenheit und Dauer der gehobenen Stimmung zu erreichen.

Auch Marées war von Natur mit einer fast weiblichen Weichheit ausgestattet; aber die Erkenntnis dieses Zustandes zwang ihn in eine immer härtere Selbstzucht. (27) Nur durch die rechtzeitige Umstellung auf diesen Kampf gelang es ihm, Herr über sich selbst zu werden. Die so gewonnene Ausgeglichenheit und Beharrlichkeit seiner Stimmung war jedoch verschieden von der natürlichen Ausgeglichenheit Richters oder Menzels. Sie blieb stets seinem Bewußtsein unterworfen und war stets erkannt und gewollt. (28)

Ähnlich stand es um K l i n g e r . Wenn er auch starke Stimmungsschwankungen kaum spürte, so hütete er sich doch vor allem, was ihm nicht geeignet schien, ihn innerlich zu fördern.

Bei S t a u f f e r verhielt es sich ungefähr umgekehrt wie bei Marées. Erst allmählich erwachte in ihm der Hang zum Grübeln über sich selbst. Der dann einsetzende Kampf mußte aussichtslos sein, da Stauffer glaubte, nur durch eine bis ins Absolute gehende Analyse Herr über sich zu werden. Wenn ihn seelische Wandlungen, Einzelstimmungen und Gefühlsbewegungen auch nicht zu solchen Hemmungslosigkeiten verleiten konnten wie Feuerbach, - mit

der Zeit ergriffen sie so vollständig Besitz von ihm, daß diese Seelenanalyse zuguterletzt Selbstzweck wurde. (29)

Mit Stauffer ist aber auch die tiefste Stelle der Entwicklungskurve überschritten.

Schon L e i b l kannte das Hin und Her der Stimmungen nur noch in einem ganz geringen Maße. Es gelingt ihm fast schon wieder aus dem großen Erlebnis zu der großen Schaffensruhe eines Richter zu kommen.

Endgültig erreicht wurde dieser Zustand erst wieder bei T h o m a , dem sich die einzelnen Elemente der Stimmung wieder zu einer organischen und harmonischen Einheit zusammenschlossen.

Thomas liebster Schaffenszustand, vielleicht seine erstrebenswerteste Stimmung überhaupt, war die „große innere Stille, wo man nur noch sich selbst als ein höheres Wesen fühlte und die ganze Welt vergaß, ein Wesen, das eine Welt in der Brust trug, eine Welt der Gefühle" (30). Wenn ihm später die Unzufriedenheit mit sich selbst einmal Schaffen und Leben zur Qual machen wollte, dann zog er sich zurück (31) und zwang sich zu warten, bis sich die „Aprilwetter" wieder verzogen hatten. (32)

3. Abschnitt: Selbstbewußtsein.

Der schöpferische Mensch braucht bei der seelischen Verwurzelung in seinem Werk ein ganz besonderes Selbstvertrauen. Und doch ist das Vertrauen auf die eigene Kraft, das Bewußtsein um die Richtigkeit des einmal eingeschlagenen Weges gerade im 19. Jahrhundert bei den Künstlern sehr verschieden.

Für R i c h t e r und M e n z e l war das Selbstvertrauen eine Selbstverständlichkeit. Dazu

kam allerdings bei beiden sehr bald die Sicherheit, die der Erfolg fast stets nach sich zieht. (33)

Auch B ö c k l i n schuf seine Werke noch in dem ruhigen Bewußtsein seiner inneren Kraft, wenn es ihn auch schon bisweilen aus der ganz naiven Schlichtheit heraushob und in eine andere Gewichtigkeit hineintrieb.

Jedoch bereits bei F e u e r b a c h steigerte sich dieses Wissen um sich selbst bald in eine Überschwänglichkeit, die oft an Größenwahn grenzte.

Daß er bereits als Sechzehnjähriger genau wußte, was „er wollte" (34), brauchte nicht weiter ernstgenommen zu werden, wenn es nicht so symptomatisch gewesen wäre für seine ganze Erscheinung. Schon in jener Zeit sprach Feuerbach von seiner Kunst als der einzigen und bedeutendsten seiner Zeit und vor allem der Zukunft. Und diesen Standpunkt verließ er nie wieder. (34)

Als sich später seine Mißerfolge häuften, verstieg er sich in maßloseste Betonung seines Künstlertums. Sein Selbstbewußtsein war hemmungslos. Tadelnde Kritik ertrug er nicht. Und da man ihm das Lob, das er forderte, vorenthielt, übernahm er selbst die Rolle des begeisterten Kritikers. (35)

Wohl erschütterten ihn die Mißerfolge jedes Mal. Er fühlte sich von aller Welt verlassen und beklagte sich auch darob auf das Höchste. Aber das Selbstvertrauen erstarkte schon im nächsten Augenblick wieder. Jedes Werk sollte das Beste, das Letzte, das Höchste sein, das er je schaffen würde. (36)

Feuerbachs Selbstbewußtsein war so stark, daß es ihn nie zu einer ehrlichen Auseinandersetzung kommen ließ. Zu sehr war er von seiner künstlerischen und menschlichen Unfehlbarkeit überzeugt.

Auch M a r é e s besaß zweifellos ein nicht zu überwindendes Selbstvertrauen. Doch richtete sich

sein Vertrauen mehr auf den Willen als auf das vollendete Werk. Daher war ihm auch jede Selbstbeweihräucherung fremd.

Gewiß, auch Marées' Selbstbewußtsein war unerschütterlich, aber es konnte schon die Aufmunterung eines Freundes vertragen.

Aus dem Glauben an seine Kunst leitete er eine ebenso bedingungslose Pflicht zur Selbstkritik ab, die so stark sein konnte, daß er Werke, die ihm nicht gelingen wollten, zerstörte.(37)

S t a u f f e r s Selbstbewußtsein, das vielleicht eine ähnliche Grenzenlosigkeit hatte wie Feuerbachs, verleitete ihn jedoch nicht zu auch nur vergleichbaren Ausbrüchen. Es war für ihn schließlich nur die Voraussetzung für eine allerdings im Letzten doch wieder zerstörende Selbstkritik. (38)

Das Vertrauen L e i b l zu seiner Kunst war klarer und zielbewußter und richtete sich mehr auf die innere, verpflichtende Berufung als auf das Können an sich (Marées). In schärfster Selbstzucht ließ er seine Werke nicht eher aus der Hand, ehe sie nicht in seinen Augen vollkommen waren. So konnte es geschehen, daß er bis zu vier Jahren an einem Bilde arbeiten mußte (Kirchenbild).

Für seine Ehrlichkeit ist bezeichnend, daß er - als seine Wildschützen in Paris von der Kritik abfällig beurteilt wurden, nicht etwa der Kritik, oder gar den „Franzosen", sondern nur sich selbst die Schuld gab, „weil das Bild nicht auf der Höhe seiner sonstigen Bilder war". (39) Daher zerstörte er es.

Bei T h o m a wurde alles noch klarer und ruhiger. Er erwartete stets das Äußerste von sich und fand auch die Kraft all die Jahre der Erfolglosigkeit ohne Verbitterung zu ertragen. (40)

Im allgemeinen ist jede schöpferische Arbeit

ohne das stärkste Selbstvertrauen nicht denkbar. Und selten nahmen Künstler aus diesem Selbstbewußtsein den Grund zur Überheblichkeit.

Lediglich die Künstler, die in sich einen Menschen und einen Künstler unterschieden, zeigten auch hier Maßlosigkeit und Überheblichkeit.

4. Abschnitt: Lebensanschauungen.

Die allgemeine Haltung der hier betrachteten Zeit wurzelte einerseits noch tief in dem klassizistisch-humanistischen Bildungsideal und andererseits in dem durch die Romantiker geschaffenen, in Kunst, Literatur und Philosophie noch herrschenden Gesetze von der Erhaltung und dem Werte der Schönheit. Aber auch materialistische Gedankengänge begannen bereits sichtbar zu werden. Die Künstler jedoch hatten noch lange dieser inneren Verflachung mancherlei Widerstände entgegenzustellen.

R i c h t e r sah noch nichts von diesem neuen Werden. Er lebte die tiefe Gott- und Schicksalverbundenheit, die den Künstlern der Romantik selbstverständlich gewesen war. Wie ein Weltweiser fast sah er das Leben. Voll bejahender Liebe zu Dingen und Menschen war ihm bereits die Existenz eine einzige Quelle des Genusses. (41)

Auch für M e n z e l war das „Leben" ganz unproblematisch. Er sah sein Dasein durchaus seinem Zugriff entzogen. (42) Dabei erfuhr er schon früh, daß Leiden sich nur durch Wachsein, Kampf und innere Beständigkeit überwinden ließen, daß man sie aber auch überwinden mußte, um Herr über sie zu werden. So fanden ihn Schicksalsschläge hart und wiederstandsmutig, so wurde ihm das Leben lebenswert in jeder Form, in der es sich ihm bot. (43)

Ebenso kannte B ö c k l i n das Leben noch

nicht als Problem. Und doch sah er sein Dasein schon anders als Menzel. Ihm erschien das Leben nur so weit als lebenswert, als es sich mit seiner Kunst in Beziehung bringen ließ. Dann allerdings verstand er es wie wohl kaum ein anderer, das Leben in vollsten Zügen zu genießen und all seine Gaben bis zur Neige auszukosten.

F e u e r b a c h wuchs in einer Umgebung von Schönheit und Poesie auf. Seine Jugend wurde geleitet von dem Streben nach der Ebenmäßigkeit des Lebens. (44) Und doch nahm sein Leben wohl gerade die entgegengesetzte Entwicklung. Als es ihm nämlich nicht gelingen wollte, sich in den wünschenswerten Zustand zu versetzen, wurde ihm das Leben so zur Qual, daß er zu Beginn seines „Vermächtnisses" seine Geburt gar als ein vierfaches Unglück bezeichnete. (45)

Dieser Pessimismus ist dann zur Grundhaltung seines Lebens geworden. Er erwartete alles: Glück, Ruhm, Reichtum und Erfolg, aber er fühlte sich nicht verpflichtet, seinerseits auch nur ein Geringes dawider zu leisten.

Gerade das, was Menzel so stark gemacht hatte, lag ihm garnicht: im Lebenskampf den Erfolg an sich zu reißen. Sein Egoismus, der das Leben bald eine „Affenkomödie" (46), bald eine „Handwerksburschenexistenz" (47) nannte, zerstörte stets die Anfänge mühsamen Erwachens.

Bei M a r é e s waren die Gemüts- und Verstandselemente in gleicher Weise bereit zur Gestaltung seines Lebens. Aber im Gegensatz zu Böcklin und Feuerbach begnügte er sich weder mit dem Besitz noch mit der Erwartung, - er mühte sich in aller Ehrlichkeit um den Weg zur Erfüllung. So konnte er streng gegen die Welt sein, weil er es auch gegen sich selbst war.

Die Existenz an sich bedeutete ihm nichts. Leben war für ihn nur ein Synonym für Arbeit. So moch-

te er zunächst auch nichts für die bloße Erhaltung seines Lebens unternehmen. (48) Als Künstler aber nahm er das Leben als „Göttergeschenk", das darum auch verdiene, „wert gehalten zu werden". (49) Mit aller nur möglichen Zähigkeit suchte er diesem „Problem" Leben nahe zu kommen. (50) Und vor nichts hatte er so viel Angst, als „im Meer des Spießbürgertums zu versinken". (51) So war er, ohne ein rechter Kämpfer zu sein, doch nie ein „sentimentaler Träumer" und stand stets mit beiden Füßen in der Wirklichkeit". (52)

Wie Böcklin war auch Marées auf „einen vollen Lebensgenuß erpicht", aber er konnte doch einem „momentanen Amüsement" nicht „dauerndes Wohlbehagen" zum Opfer bringen. So waren ihm alle Lautheit und jegliche Sensationen ein Greuel. (53)

K l i n g e r s Anschauungen waren denen Marées' durchaus ähnlich. Auch er sah als oberstes Prinzip die Arbeit. Im Ganzen aber waren ihm die Fragen des Seins in viel geringerem Maße Gegenstand von Betrachtungen. (54)

S t a u f f e r überließ sich nach anfänglichem reinen Genußleben immer mehr dem Einfluß zumeist Schopenhauerscher Gedankengänge, ganz der Grübelei über Sinn und Zweck des Lebens. Immer auf der Jagd nach neuen Erkenntnissen. So sagte er wiederholt mit Hölderlin, daß es ihm „gegeben sei, an keiner Stätte zu ruhen". (55)

L e i b l wuchs so sehr aus der Natur, daß derartige problematische Untersuchungen für ihn überhaupt gegenstandslos waren. Vielleicht war seine Lebensunmittelbarkeit, seine Lebensnähe am ehesten der Richters vergleichbar. Leben, Sein und Schaffen, alles Sinnen und Trachten floß ganz in eines zusammen. „Er lebte und das genügte ihm". (56)

Die gleiche innere Stärke in der Erfassung des Lebens zeigte schließlich auch T h o m a . Aller-

dings mußte er sich diese so ganz erfüllte Lebensnähe erst hart erkämpfen. Ernsthaftes Suchen und stumme Resignation lagen auf diesem Weg.

„Wenn man erst einmal wüßte, was Leben ist?" (57) sagte er und horchte an allen Gucklöchern, hinter denen er das Leben vermutete. Nachdem er eine zeitweilige Anwandlung der materialistischen Weltanschauung überwunden hatte, (58) fand er aus dem Ringen um sich selbst zu jener ursprünglichen Schlichtheit zurück. Wie Richter und Menzel lebte auch er jetzt das Leben in vollkommener Einheit und konnte sich - wie selten ein Mensch - freuen an allen Dingen des Lebens. (59)

5. Abschnitt: Menschen.

Die Beziehungen der Menschen zu einander wurden im Laufe des 19. Jahrhunderts immer lockerer. Fast jegliches Gemeinschafts- und Gemeinsamkeitsgefühl verflüchtigte sich. Das Individuum hatte seine Herrschaft angetreten.

Auch die Künstler wurden zu einem Teil dieser Entwicklung unterworfen.

R i c h t e r und M e n z e l sahen zwar noch das Schicksalhafte der Beziehungen zwischen den Menschen, das Recht und den Zwang der Gemeinschaft.

Doch bereits B ö c k l i n hatte einen entscheidenden Schritt getan. Wie er kaum noch eine Verpflichtung dem Leben gegenüber erkannte, so wußte er auch bereits nur noch wenig von der Notwendigkeit der Bindung des Menschen an gemeinsames Schicksal.

Das wurde noch stärker bei F e u e r b a c h . Er zeigt zum ersten Mal eine ausgesprochene Verach-

tung für die Menschheit. Je stärker die Ablehnung seiner Kunst wurde, desto mehr entfernte er sich von den Menschen. Auch ihm war irgendein Gemeinschaftssinn völlig fremd. (60)

M a r é e s' Einstellung war wesentlich versöhnlicher, wenn sie auch sehr starke Ähnlichkeit mit der Böcklins und Feuerbachs hatte. Er verfiel nicht in den Fehler, einzelne Beobachtungen und Erlebnisse zu verallgemeinern. Er wußte sehr wohl um die Unterschiede und hatte selbst früh die Schicksalgemeinschaft der Menschen erlebt. Der Wille, auf andere auch menschlich veredelnd zu wirken, war sehr stark in ihm. Doch fehlte ihm die Kraft, die Tat folgen zu lassen; denn dieser Wille ergriff nicht sein Wesen, sondern war lediglich der Ausfluß seines unklaren Mitleidsgefühles. (61)

K l i n g e r zeigte ein ähnliches Bild. Mit dem Unterschied, daß er sich der Menschen bediente, wie sie sich ihm darboten.

Auch S t a u f f e r fand keinen Weg zu den Menschen, nachdem er sich den Einflüssen des „Zeitgeistes" unterworfen hatte.

L e i b l s Beziehungen zu den Menschen waren wieder inniger. Daß er sich besonders stark zu den einfachen Menschen, den Bauern, hingezogen fühlte, läßt sich am ehesten aus seiner Schlichtheit erklären.

T h o m a schließlich gewöhnte sich frühzeitig daran, die Menschen so zu nehmen, wie sie sich gaben. Er geheimnisste nichts in sie hinein, aber er hielt sie auch nicht für schlechter, als sie wirklich waren. Er erkannte ihre Fehler und Vorzüge, und gerade in diesem Gemenge waren sie ihm - aus dem Gefühl einer natürlichen Verbundenheit mit ihnen - lieb und wert. (62)

6. Abschnitt: Briefe und Briefstil.

Besonders aus der ganzen Form und Art des Briefwechsels - ohne auf die in ihnen enthaltenen Einzelheiten einzugehen - läßt sich mancher Rückschluß auf den Verfasser ziehen. Dabei ist allerdings hier zu beachten, daß die erst im Laufe des Jahrhunderts einsetzende allgemeine Verflachung des brieflichen Verkehrs zwischen den Menschen, - hervorgerufen durch die Beschleunigung des Lebens- und Arbeitstempos, durch die Vereinfachung der ganzen Vorgänge im Postverkehr - einen absoluten Vergleich garnicht zuläßt.

R i c h t e r besaß noch die Ruhe, die leicht zu ausführlichen Briefen verleitete. Dennoch zeigen seine Briefe kein besonderes, einprägsames Gesicht. Sie decken sich vollkommen mit seinem auch sonst so unauffälligen Wesen.

Richter schrieb einen breiten und sehr volkstümlichen Stil. Verlieblichende Verkleinerungsformen werden oft und mit viel Geschick verwandt. Allerdings verliert man durch seinen Gebrauch häufiger Schachtelsätze bisweilen den Überblick. Doch davon abgesehen sind seine Briefe klar und eindrucksvoll. (63) Mit echt Richterscher Bescheidenheit sagt er von sich, daß es ihm „an der Gabe, sich schön und recht auszudrücken, gebräche" (64), aber wenn man seine Tagebuchaufzeichnungen nur überfliegt, gewinnt man durchaus den Eindruck einer - wenn auch volkstümlichen Federgewandtheit.

Er schrieb über alles, was ihn bewegte. Ihn interessierten die Dinge des täglichen Lebens ebenso sehr wie religiöse Themen. Und wiederum ist es dabei für ihn bezeichnend, daß er nur selten über die Kunst sprach.

Ebensowenig war M e n z e l ein Briefschreiber. Er griff nur selten zur Feder. Und nicht nur „Arbeitsüberlastung" wird der Grund gewesen sein, wenn er sich immer wieder wegen eines langen „Schweigens" entschuldigen mußte. (65)

Im Gegensatz zu Richter schrieb Menzel im allgemeinen sehr nüchtern und sachlich. Die meisten seiner Briefe sind von einer geradezu bemerkenswerten Kürze. Nur in den Briefen an seine Freunde weicht er bisweilen von seiner Gewohnheit ab. Ganz abgesehen davon, daß gerade diese Briefe mit vielen, meist humorvollen Zeichnungen gespickt sind, legte er in ihnen eine außerordentliche Herzlichkeit an den Tag.

Häufig finden sich hier spaßhafte Wortspiele und Wortverdrehungen. Bisweilen auch eine sanfte Ironie, die auch vor der Verspottung eigener Schwächen nicht halt machte. (66) Auch die Menzel gern nachgesagte Grobheit spiegelt sich - namentlich in einigen Altersbriefen recht deutlich wieder. (67)

Stilistisch gleichen seine Briefe sehr denen Richters. Auch hier findet man die breite Weitschweifigkeit des Satzbaus, vor allem die Angewohnheit des Schachtelsatzes. Auffällig sind nur die oft originellen Bilder und eine immer wieder aufleuchtende Frische. Trotz alledem sind seine Briefe aber doch kürzer und zusammengefaßter als die gleichen Richters. Während Richter gern Stimmungsbilder malte, beschränkte sich Menzel auf eine nüchtern-sachliche Wiedergabe von Erlebtem und Beobachtetem.

Auch B ö c k l i n s Briefe verraten keine besondere Vorliebe für den brieflichen Verkehr. Böcklin hielt das Schreiben für ein „Selbstpeinigungsmittel" und griff nur mit innerem Widerstreben zur Feder. (68) Wie Menzel mußte auch er sich häufig entschuldigen und war dabei um Gründe nie verlegen. Arbeitsüberlastung, mangelnde Ruhe, Stimmungen, Krankheiten, fehlendes Schreibmaterial - alles mußte

herhalten, um seine Schreibunlust zu verbergen.(69)

Böcklins Briefe sind knapp und sachlich. Dabei war sein Briefstil nicht sehr gewandt, wenn man ihn auch nicht gerade holperig nennen kann. Frey sagt darüber: „Es ist auffallend, daß die Briefe eines so eminent schöpferischen Geistes so wenig originelle Wendungen und so gut wie gar keine Bilder enthalten". (70)

Fast nie sprach er von sich selbst. Bekenntnisse finden sich höchst selten. Auch über die Kunst sprach er nur ganz vereinzelt. Eher findet sich schon einmal eine Auseinandersetzung über technische Fragen seines künstlerischen Schaffensgebietes. Böcklin zog eben den persönlichen Verkehr dem Behelfswege des Briefwechsels vor.

Das war bei F e u e r b a c h anders. Bei ihm mußte gerade der briefliche Verkehr den Umgang mit Menschen ersetzen. So geben denn auch seine Briefe ungefähr über alles Auskunft, was an der Person eines Menschen interessieren kann.

In seiner persönlichen Sphäre gab es nichts Unwichtiges, das er nicht mit den überschwänglichsten Worten belegte. Und doch wird nichts greifbar, alles zerrinnt dem Leser zwischen den Fingern. Weich, verschwommen, verzärtelt, unklar, schwärmerisch: so fließen seine durchaus nicht immer leicht überschaubaren Sätze dahin. Und immer wieder fällt das ungeheuere Pathos auf, das ihn selten im Stiche läßt.

Stilistisch hängt er ebenso stark mit den Romantikern zusammen, wie Richter. Nur die Behäbigkeit weicht bei ihm mitunter einer starren Verkrampfung. (71)

M a r é e s' Briefe zeigen wieder einen minder stark gefühlsbetonten Ausdruck. Sie sind allgemeiner gehalten und erreichen zum ersten Mal ein größeres Format. Marées schrieb nicht so sehr aus einem

Mitteilungsbedürfnis (wie Feuerbach), sondern weil er im Briefwechsel eine Möglichkeit sah, sich über menschliche und besonders künstlerische Fragen klar zu werden. So wurde bei ihm der Briefwechsel einbezogen in die künstlerische Arbeitssphäre. Das beweisen seine zahlreichen nicht abgesandten Briefe.

Was immer Marées schrieb, war eindeutig und klar - im Inhalt wie im Ausdruck. Persönliches wurde - wo es eben anging - bewußt vermieden. Allgemeines möglichet scharf herausgehoben.

Er benötigte zu den Briefen seine beste, selbst seine künstlerische Arbeit fördernde Stimmung. Wie er in einem Zustand völliger „Phantasielosigkeit" nichts zu schaffen vermochte, so fiel ihm auch in solchem Zustand nichts Schreibenswertes ein. (72) So geschieht es, daß reine Tatsachenberichte jene zutiefst aus seinem Wesen stammenden Briefe ablösen. (73)

Ähnliche Züge finden sich auch an K l i n g e r , der nun allerdings wieder kein Briefschreiber im eigentlichen Sinne ist. Auch seine Briefe sind durchaus klar, aber sie muten doch häufig etwas unbeholfen an. (Daß Klinger gleichwohl mit der Feder umzugehen verstand beweisen seine Schriften z.B. „Malerei und Zeichnung".) Einen besonderen Platz räumte er dem Briefwechsel in seinem Leben nicht ein. Er stahl sich die Zeit zur Erledigung seiner brieflichen Pflichten regelrecht, indem er häufig in den kurzen Arbeitspausen zur Feder griff. (74)

Schließlich läßt sich auch S t a u f f e r hier wieder eingliedern, dessen Hang zum „Reflektieren" sich nirgend so gut ausleben konnte, wie in den Briefen. „Man schafft sich über vieles Klarheit und ergreift mit Bewußtsein Besitz von dem, was man an Erkenntnis und Darstellungsvermögen im Laufe der Monate erworben hat, indem man darüber nachdenkt und es registriert." (75) Im Gegensatz zu Marées,

der erst den fertigen Gedanken vortrug, suchte sich Stauffer erst im Schreiben klar zu werden. So wundert es nicht, wenn seine Briefe mit der zunehmenden Reflexionssucht auch immer länger werden. Schließlich waren Briefe von 10, 20, 30 Seiten Länge keine Seltenheit mehr. (76)

L e i b l s Briefe sind sowohl selten wie auch unbedeutend. Menschen von seiner Naturhaftigkeit werden auch stets nur geringen Wert auf schriftlichen Verkehr legen. Der einzige Briefwechsel, der vielleicht über diesen Rahmen hinausging, - der mit seinem Freund und Gefährten Sperl, - ist unserm Zugriff entzogen, da Sperl die Briefe Leibls während einer Krankheit fast restlos vernichtete. Die wenigen bekannten Briefe zeigen eine sympathische Kürze und einen klaren, etwas unbeholfenen Stil.

Bei T h o m a dagegen findet sich wieder eine ausgesprochene Freude am geschriebenen Wort. „Es ist doch eine schöne Sache um das Briefschreiben, weil man da einander sagt, was man denkt. Man schreibt sich manches, was man sich nicht so gut sagen kann, denn, wenn man beisammen ist, kommt man selten über das Alltägliche hinweg." (77)

So schrieb er über alles, was in sein Blickfeld kam, und machte auch vor persönlichen Dingen nicht Halt, wenngleich er seine eigenen Angelegenheiten nicht für wichtiger nahm, als sie waren.

Die ihm stets eigene Natürlichkeit kommt auch in den Briefen klar zum Ausdruck. Den Hauptteil seiner Briefe nehmen oft sehr farbige und bilderreiche Schilderungen, Betrachtungen, Wiedergaben von Erlebnissen, Charakterisierungen von Freunden oder Menschen seiner Umgebung ein.

Gerade in seinem Briefwechsel läßt sich die starke Ausgeglichenheit dieses Künstlers erkennen. In der Aufzählung der vielen kleinen Belanglosig-

keiten läßt sich seine Freude an den kleinen Dingen beobachten.

Sein Schreibstil war klar und knapp. Ineinander geschachtelte Sätze schätzte er nicht. Sein Wortschatz ist im Vergleich mit den meisten anderen Künstlern sehr umfangreich.

Die Schreibfreudigkeit begleitete ihn bis in sein hohes Alter. Er besaß noch den Ehrgeiz und auch die Frische, die sehr zahlreichen Glückwunschschreiben zu seinem sechzigsten(1899) und achtzigsten (1919) Geburtstag, einmal gegen 300, zuletzt tausend, selbst und handschriftlich zu beantworten. (78)

Würde man diese Untersuchung noch erweitern, so würde man feststellen, daß sich alle Künstler auch in ihrem schriftlichen Ausdruck auf der gleichen Ausdruckslinie bewegen, die ihnen in ihrer Kunst als die einzig mögliche erschien. Die Volkstümlichkeit Richters findet sich ebenso leicht wie auch Menzels Klarheit und Zielbewußtheit, Marées' Ernsthaftigkeit und Absolutheit, sein Formgefühl und seine Sachlichkeit, Feuerbachs Pathos und Hemmungslosigkeit wie Leibls Naturhaftigkeit.

2. Kapitel: Äußere Lebensumstände.

Durch mancherlei - an sich ganz unkünstlerische Erscheinungen des vergangenen Jahrhunderts hat sich die Gewohnheit herausgebildet, den Künstler schon nach seinem äußeren Auftreten, an seiner äußeren Erscheinung bereits zu beurteilen und zu erkennen. So hat sich gar in unserer Zeit vielfach die Meinung gefestigt, Künstler und Unauffälligkeit seien unvereinbare Begriffe.

Dabei ist zunächst dieses zu bedenken; die alten Meister, die auch in ihrem gesamten künstlerischen „Geschäftsbetrieb" den Handwerkern stark ähnelten, die in Zünften zusammengeschlossen waren und auftragsgemäß ihre Werke schufen, fielen kaum aus dem Rahmen des sie umgebenden Bürgertums heraus. Noch die Romantiker führten eher ein zurückgezogenes als auffälliges Leben, wenn auch bereits einzelne Gruppen, wie z.B. die „Nazarener" mit ihrer auf „altdeutsch" aufgemachten Tracht, sich abzusondern begannen. Aber auch sie lebten im Grunde noch das Leben des Bürgers.

So fanden auch R i c h t e r und M e n z e l noch alle Zufriedenheit in ihrem bürgerlichen Leben, darin Arbeit und Erholung genau ihren Platz hatten. Auch in ihrer äußeren Haltung, in Kleidung und Haartracht, in den zahlreichen Lebensgewohnheiten machten sie als Künstler keine Ausnahme. So ging z.B. Menzel auch nur selten in die Kneipen und Wirtshäuser, so gern er auch vergnügt und ausgelassen sein mochte, während Richter sogar eine ausdrückliche Abneigung gegen das „unnütze und fade Geschwätz der Kneipen" hatte. (1)

Erst um die Mitte des Jahrhunderts trat hier

ein sichtbarer Wandel ein. So schrieb der jüngere Preller:

„Der Künstler muß jedem Unbefangenen mehr oder minder aufgeregt vorkommen, da er es, ohne es selbst zu empfinden, in Wirklichkeit ist. Wieviele menschliche Beschäftigungen gibt es denn im Leben, - wenn ich Wissenschaft und die Künstler ausnehme und letztere ganz besonders, die mit einer erhöhten Lebensstimmung betrieben werden müssen? Gewiß nur die eine oder andere. Der Standpunkt des Künstlers im Leben ist also ein ganz anderer. Will er schaffen, muß er sich erhöhen; ist er das, so gilt ihm das Leben um ihn herum wenig oder nichts, weil er mit seiner erhöhten Stimmung im schroffsten Gegensatz steht Bei dem männlichen Geschlecht artet die Sache öfter wohl in Vernachlässigung von jeder Äußerlichkeit aus. Doch auch das finde ich begreiflich. Daß sich junge Künstler anders kleiden, findet oft Entschudigung für mich darin, daß sie nie häßlicher, aber immer schöner und zweckmäßiger gekleidet sind. Daß sie vererbte Sitten und Zeremonien vernachlässigen, ist wahr, ihre Erfüllung liegt aber außer aller Verbindung mit der Kunst und hat also keinen Wert für sie. Sie ertragen den schiefgezogenen Mund manch schönen Kindes oder des Laffen, der nach dem Modejournal gekleidet, mit hohlem Kopf und vornehmer Miene an ihnen vorüberstreicht. Alles Große und Schöne steht ihm vor der Seele. Er denkt, er will es erreichen, und dieser Gedanke ist der einzige, der ihn beherrscht. Dazu kommt, daß er oft ein armer Teufel ist und keinen Beutel für's Pariser Modejournal hat." (2)

Und dennoch läßt sich beobachten, das die wirklichen Künstler auch in diesen Fragen viel zurückhaltender sind, als die zahlreichen Pseudokünstler, die ihre innere Leere hinter äußerer Formlosigkeit und angehängtem Firlefanz zu verstecken trachten.

Da fehlte so manchem Künstler der Sinn für die Bürgerlichkeit, wie z.B. B ö c k l i n , der sich sogar mühte, dieser bürgerlichen Sphäre möglichst fern zu bleiben. Nur so ist die immer wieder zu beobachtende Aushäusigkeit zu erklären, die ihn immer wieder Wirtshäuser und Weinstuben aufsuchen ließ. Seine Trinkfestigkeit ist beinahe sprichwörtlich geworden. Und Sparsamkeit war nie ein Begriff für ihn.

F e u e r b a c h tat noch einen Schritt weiter. Entwurzelter als Böcklin entwickelte er seine Abneigung gegen alle bürgerliche Sitten zu einer bereits sichtbaren Unbürgerlichkeit.

Wenn er auch von frühster Jugend darauf aus war, sich zur Sparsamkeit zu erziehen, er kam über den Versuch nie hinaus.(3) Willenlose Großzügigkeit war wohl das hervorstechendste Merkmal der Feuerbachschen Lebensweise. Er liebte sowohl einen guten Tropfen, als er auch gern Gast der verschiedensten Wirtshäuser und Cafés war. (4) Darunter hatte er gesundheitlich mehr zu leiden als Böcklin, dessen naturhafte Gesundheit lange allen mit solchem Leben verbundenen Strapazen stand hielt. Häufig mußte er längere Erholungskuren durchmachen um sich von seinem unregelmäßigen Lebenswandel, von dem oft allzu reichlichen Genuß von Wein und Cigaretten, zu erholen. (5) Je älter Feuerbach wurde, desto mehr verlor er den Überblick über seine Verhältnisse. (6)

Bei M a r é e s hatte das Leben kaum ein eigenes Gesicht. Zwar liebte auch er das Wirtshaus, aber es spielte bei ihm keine besondere Rolle.

Im Gegensatz zu Feuerbach war sein Leben von einer auffälligen Regelmäßigkeit bestimmt. Strengste Zeiteinteilung richtete seine Tage ein.

Sorgen im eigentlichen Sinne kannte er nicht mehr, seit ihn die Bekanntschaft mit Fiedler aus dem Gröbsten herausgebracht hatte. Wenn Marées auch im engeren Sinn kein bürgerliches Leben führen konnte, weil er viel zu sehr seiner Kunst - und ausschließlich ihr verhaftet war, so fiel das bei ihm doch noch weniger auf als bei Böcklin. Denn Genußsucht und Großmannstum lagen ihm nicht. (7)

Noch ausschließlicher führte K l i n g e r ein Leben der Arbeit und Pflichterfüllung, Trotz seiner Gesellschaftlichkeit, trotz seiner Vorliebe für ein Glas Wein ließ ihm die Vielseitigkeit seines Schaffens kaum Zeit, die Straffheit seiner Lebenshaltung zu durchbrechen. Bezeichnend für seine oft geschäftsmännische Sachlichkeit ist eine Rechnung, die der junge Klinger seinem Vater von Brüssel aus zusandte, in der er genau die einzelnen Posten aufzählt, wie der ihm zugeteilte Wechsel von seinen verschiedenen Bedürfnissen aufgezehrt worden war. (8)

S t a u f f e r zeigte noch am ehesten einen Künstler, wie ihn Preller in seinem Briefe schilderte. Einmal lebte er in Saus und Braus und kannte des Feierns kein Ende, (9) dann wieder verkroch er sich in seine Wohnung, die allerdings auch den verwöhntesten Ansprüchen genügen konnte. (10) Wie Böcklin war auch er sich in seiner äußeren Lebensführung einzige Norm, mit dem Unterschied, daß die kraftvolle Bestimmtheit eines Böcklin bei ihm durch allzu temperamentvolle Launenhaftigkeit ersetzt war. (11)

L e i b l , in seiner Grundveranlagung der Böcklinschen nicht sehr fremd, ließ dennoch in seiner gesamten Lebenshaltung einen anderen Gestaltungswillen erkennen. Für ihn war wohl eine innere Freiheit oberstes Gesetz, aber diese Freiheit war nicht gleich bedeutend mit Zügellosigkeit. Sie wurzelte vielmehr in der Erkenntnis der Notwendigkeit der gemeinschaftfördernden Gesetze.

Behäbigkeit, Ordnung und Ruhe waren ihm nicht nur in der Erholung, sondern auch in gleicher Weise zur Arbeit unentbehrlich. (12) Im Essen, das er als Hausmannskost liebte, im Tabak, den er immer aus der kurzen Pfeife rauchte, im Bier, das er mehr schätzte als den Wein, in seinem Umgang mit Menschen: überall wird seine Derbheit, die ja nicht als Extravaganz ausgelegt werden darf, klar erkennbar.(13)

Bürgerlich im besten und wahrsten Sinne war schließlich wieder die Lebenshaltung T h o m a s , die mit Richters sehr verwandt war. (14) Bei ihm begegnete uns die gleiche Schlichtheit, die gleiche Natürlichkeit, die gleiche Gefülltheit, die das Leben Richters und Menzels auszeichnete.

2. Abschnitt: Kleidung.

Mit Ausnahme der Nazarener gingen die Künstler des beginnenden 19. Jahrhunderts in ihrer Kleidung ganz im Bürgertum unter. Erst als in der modernen Kleidung Farbe und Form immer mehr verflachten, suchten sich die Künstler bisweilen durch besondere Farbenpracht und phantastische Formen zu begeistern und zu erfreuen.

So bedienten sich denn zunächst auch R i c h t e r und M e n z e l vornehmlich der völlig bürgerlichen Kleidung.

Auch B ö c k l i n trug, nachdem er die Zeit des jugendlichen Samtjäckchens (Selbstbildnis mit dem Geiger Tod), hoch geschlossen und mit einer schmalen Borte umsäumt, überwunden hatte, fast ausschließlich bürgerliche Kleider. Allerdings läßt sich bei ihm oft eine Nachlässigkeit beobachten (Photographie Böcklins mit seiner Frau, 1863/64, auf dem er in Kniehosen, derber Joppe und Schnallenschuh erscheint.)

Wesentlich mehr Wert legte F e u e r b a c h auf sein Aussehen. Ihm kam es stets sehr auf Formschönheit und Gefälligkeit der Ausdruck seiner Kleider an. Am besten zeigen das einige Photographien, auf denen er zu heller Hose dunklen, langen Rock trägt mit in sich gemusterter Weste, wozu dann bei ihm auch stets noch die große schwarze Schleife gehörte. Außerdem achtete er sehr auf die gute Qualität des Stoffes. (15)

M a r é e s liebte eine unauffällige, dunkle Farbe und trug fast durchweg seinen ganz oder halblangen Rock. Die Einzelheiten seiner Gewandung waren jedoch durchaus der bürgerlichen Kleidung entnommen. Irgendwelche Extravaganzen ließen sich nicht feststellen.

Auch K l i n g e r fiel kaum durch seinen Anzug auf. Man ist eher durch die Nüchternheit und Sachlichkeit überrascht. Bemerkenswert ist, daß er sich zur Arbeit im Atelier stets des einfachen weißen Kittels bediente.

So blieb auch S t a u f f e r im Grunde bei bürgerlicher Kleidung, suchte höchstens durch die Drapierung seinem Äußeren eine persönliche Note zu geben.

Leibl schätzte nur in seiner Jugend eine auffälligere Kleidung. Als er sich später ganz in die ländliche Gegend zurückzog, bediente er sich nur noch der bäuerlichen hochgeschlossenen Weste unter einer stets offen getragenen dicken Joppe. Dazu kam dann allerdings oft der Radmantel und der für ihn nahezu typische große, dunkle Schlapphut.

Auch T h o m a hatte schließlich keine besondere Vorliebe für „Künstlerkleidung". Lediglich sein großer, schwarzer Hut hob ihn ein wenig aus der Menge und dem Alltag heraus.

3. Abschnitt: Haartracht.

Vielfach kann man sich auch heute kaum einen Künstler ohne wallende Haare vorstellen. Bei der Betrachtung dieser Frage in diesem Zeitabschnitt darf man allerdings nicht übersehen, daß der kurz geschorene Männerkopf in seiner gegenwärtigen Form erst eine Errungenschaft allerneuster Zeit ist.

So sind denn auch R i c h t e r und M e n z e l in ihrem halblangen Haar durchaus Erscheinungen ihrer Zeit. Ebenso folgte auch B ö c k l i n durchaus der zeitlichen Entwicklung.

Aber F e u e r b a c h trug sein langes Haar durch sein ganzes Leben. Ja, er pflegte sogar Kopfhaar und Bart mit besonderer Sorgfalt, um auch dadurch sein künstlerisches Äußere noch zu unterstreichen. Besonders charakteristisc ist für ihn das schmale Spitzbärtchen, daß auch auf allen späteren Selbstbildnissen erscheint.

M a r é e s , K l i n g e r , S t a u f f e r, L e i b l , sie alle folgten der Zeit, oder wie die allmähliche Entwicklung der Mode es forderte.

Nur T h o m a liebte auch später noch den wilden Wuchs seiner Haare, zu dem sich dann noch der in seiner ganzen Breite herabfallende Vollbart gesellte.

4. Abschnitt: Wohnung.

Ein nur selten voll ausgewertetes Beweismittel für die gesamte Lebenshaltung eines Menschen ist seine Wohnung, weil sich in Anordnung und Wahl der Möbel, in all den kleinen Dingen des täglichen Ge-

brauchs, vielerlei das Wesen des Wohnungsinhabers offenbart.

Da ist zunächst fast allen Künstlern gemeinsam das Bedürfnis nach einer guten Aussicht, das bisweilen gar vor allen anderen Forderungen geht, die bei den einzelnen Künstlern sehr verschieden sind.

R i c h t e r begnügte sich mit einer ganz seinen bürgerlichen Verhältnissen entsprechenden Gemütlichkeit, zumal er sie bei seiner künstlerischen Arbeit nicht entbehren wollte. (16)

Auch M e n z e l verlangte kaum etwas anderes von seiner Wohnung, als daß sie ihm Ruhe und Behaglichkeit gab. Allerdings wechselte er im Gegensatz zu Richter sehr häufig seine Wohnung. (17)

Für B ö c k l i n verlor die Wohnung schon bald ihren tieferen Sinn. Ihm selbst diente sie nur zum Aufenthalt in der weder der Erholung noch der Arbeit gewidmeten Zeit, - also eigentlich nur des Nachts. Daher auch die besondere Sorge um ein gutes Bett. Auch er wechselte sehr oft seine Wohnung, zumal er bei der Auswahl mehr auf die gute Aussicht als auf sonstige Brauchbarkeit sah. So mußte er in Florenz drei Mal umziehen, da die Wohnung nicht den primitivsten Anforderungen der Hygiene entsprach.

Für F e u e r b a c h wurde die Wohnungsfrage nie von größerer Bedeutung, da er fast immer auf möblierte Zimmer angewiesen war, in denen er dann aber sehr wählerisch war. Unentbehrlich war ihm stets ein Garten. Und als in Venedig einmal diese Möglichkeit nicht zu finden war, ließ er einige Topfbäume auf dem kleinen Balkon vor dem Fenster aufstellen. (18)

Auch M a r é e s mochte eine wohleingerichtete Wohnung nicht missen. Er ließ es sich selten nehmen, seine Wohnung selbst auszustatten und einzurichten. (19)

S t a u f f e r kannte durchaus den Wert des eigenen Heimes. Auch er mochte die Behaglichkeit und hübsche Ausstattung nicht entbehren. Dabei war er stets bemüht, um sich allerlei alte, schöne und vor allem künstlerische Dinge aufzubauen, die ihn bei den verschiedenen Ortsänderungen auch begleiten mußten. (20)

Für L e i b l hatte die Wohnung an sich keine Bedeutung. Gewohnt, sich in die einfachsten Verhältnisse einzupassen, genügte ihm auch die solide Bauernstube, um darin zu leben und zu schaffen. (21)

T h o m a verlangte von seiner Häuslichkeit in erster Linie, daß sie gemütlich sei. Gute Aussicht war ihm allerdings auch ebenso wichtig wie ein gutes Bett. (22)

5. Abschnitt: Gesundheit.

Dieses Kapitel über die äußere Lebenshaltung sei beschlossen mit einer kurzen Betrachtung des Gesundheitszustandes der einzelnen Künstler.

R i c h t e r s Gesundheitszustand war durchaus normal, was sich auch schon aus dem sehr hohen Alter erkennen läßt.

M e n z e l , von Natur nicht so kräftig und auch von mancherlei Krankheiten heimgesucht, war selbst mit seinem Gesundheitszustand ganz zufrieden. Auch in den Zeiten, in denen es ihm nicht besonders ging, verließ ihn jedoch seine gute Laune nicht. Wie Richter sah auch er in der Gesundheit eine Himmelsgabe, die er darum sorgsam hütete. Auffällig ist die Vorsicht, mit der er sich gegen Erkältungen, gegen Wind und Wetter vorsah. (23)

B ö c k l i n s Gesundheit war lange Jahre hindurch nicht sehr gut. Doch seine Kraftnatur er-

holte sich meist sehr rasch von den schwersten Krankheiten. Sonderlich achtsam ging er übrigens nicht mit seiner Gesundheit um. (24)

Dagegen war F e u e r b a c h wahrhaft ängstlich um seine Gesundheit besorgt. Und doch konnte er es nicht verhindern, daß er häufig kränkelte, zumal er sich selbst durch eigene Unachtsamkeit und die bezeichnende Unregelmäßigkeit allzu häufig in Gefahr brachte. (25)

M a r é e s lehnte es zunächst ab, sich um sein körperliches Wohlergehen zu bemühen. Später jedoch erkannte er, daß man nur als gesunder Mann wahre Werke schaffen könnte. (26)

Der gesundeste unter den Künstlern war wohl L e i b l . Aber wie Böcklin trieb auch er Raubbau mit seiner Gesundheit, indem er ihr mehr zumutete, als sie ertrug. Er war sehr selten krank. Als ihn dann aber die erste Krankheit packte, da war es gleich mit seiner Widerstandskraft vorbei. Als Turner und Athlet ist er unter den Künstlern zweifellos eine auffallende Erscheinung. (27)

Sehr gesund war schließlich auch T h o m a , der wieder mehr im bürgerlichen Sinne auf die Erhaltung seines Gesundheitszustandes bedacht war. (28)

Der durchschnittliche Gesundheitszustand der Künstler war ausgezeichnet. Die meisten erreichten auch ein verhältnismäßig hohes Alter. An der Spitze steht Menzel mit 90 Jahren, dann folgen Thoma mit 85, Richter mit 81, Böcklin mit 74 und Klinger mit 63 Jahren. Marées, Feuerbach und Leibl überschritten kaum die Grenze der Fünfziger. Nur Stauffer wurde wenig mehr als 33 Jahre.

Zum Schluß sei noch kurz die Frage der körperlichen Ausspannung erörtert. Im allgemeinen gab es zunächst überhaupt noch keine nennenswerte sportliche Tätigkeit. So finden wir auch bei Richter und Menzel kaum derartiges.

Erst um die Mitte des Jahrhunderts wird das sportliche Interesse allgemeiner. B ö c k l i n sah die Notwendigkeit einer sportlichen Tätigkeit noch kaum, doch sehen wir bereits F e u e r b a c h des öfteren beim Turnen, Reiten und Baden. (29) K l i n g e r (30) und T r ü b n e r (31) huldigten besonders dem Fechtsport. Trübner teilte darüber hinaus mit M a r é e s auch noch die Vorliebe für das Reiten. (32) Marées jedoch fühlte sich immer durch den ungewohnten Reitsitz unangenehm berührt. Daneben liebte er es sehr, zu schwimmen. Einzig bei L e i b l findet sich eine mit großer Begeisterung betriebene Tätigkeit in schwerathletischem Sport. (33)

3. Kapitel: Materiell-Wirtschaftliches.

1. Abschnitt: Allgemeines.

Die Sorge um die materielle Existenz spielte stets für den schöpferischen Menschen nur eine untergeordnete Rolle. So leben heute wie damals die Künstler mit einer oft kaum zu überbietenden Gleichgültigkeit in den Tag hinein. Und Armut und Reichtum sahen die Künstler wohl immer unter einem ganz eigenen Gesichtswinkel.

Der auf Ordnung stets bedachte R i c h t e r hatte lange mit der Not zu kämpfen, aber unterstützt durch Gottgläubigkeit und Selbstvertrauen und durch den „unverwüstlichen, heiteren, mutigen Sinn seiner Frau" gelang es ihm stets, darüber weg zu kommen. (1)

Auch Menzel lernte sehr früh die Not kennen, da er nach dem Tode seines Vaters als kaum sechzehnjähriger für den Unterhalt der ganzen Familie sorgen mußte. Wie Richter verachtete er die materiellen Güter weder, noch maß er ihnen einen besonderen Wert zu. Seine wirtschaftlichen Verhältnisse waren bis zu einem gewissen Grade gleichgültig, aber er vernachlässigte sie doch nicht. In all diesen Dingen unterscheiden sich Richter und Menzel nicht im mindesten vom bürgerlichen Menschen. (2)

Dagegen war für B ö c k l i n die Sorge um die materielle Grundlage seiner Existenz stets eine unangenehme Beigabe. Besonders die stetig wachsende Familie zwang ihn bisweilen zu größerer Achtsamkeit, sonst aber stand er diesen Dingen vollkommen gleichgültig gegenüber. (3)

F e u e r b a c h gab sich den Notzeiten willenlos und ungehemmt hin. (4) Wohl rüttelten sie ihn bisweilen auf, (5) aber sie hinderten ihn doch immer wieder bei der Arbeit, (6) weil er sich ihnen gänzlich hingab. (7) Die Armut hatte für ihn etwas Demütigendes, (8) und der Reichtum schien ihm nur zeitweilig als Ballast, zumeist aber sogar notwendig. Als später seine Pläne immer hochfahrender wurden, war ihm Reichtum schon deshalb wünschenswert, weil er sie sonst nicht verwirklichen konnte. (9)

K l i n g e r kam nie in die Gelegenheit, das Kräftespiel zwischen Arm und Reich am eigenen Leibe zu erfahren, da er durch die Geldmittel der Familie stets hinreichend unterstützt werden konnte.

Auch M a r é e s stammte aus wirtschaftlich gesunden Verhältnissen, hatte aber von seinen Eltern nur geringe geldliche Beihilfen zu seiner künstlerischen Arbeit zu erwarten. Nach den ersten Mißerfolgen verzichtete er jedoch bewußt auf alle äußeren Güter. (10) Er bedauerte nun nur, daß er jetzt anderen zur Last fallen mußte, ertrug es aber in dem Bewußtsein, daß er diese Hilfe (Fiedlers vor allem) nur seiner Kunst zu Liebe annahm. (11) Er lebte so, wie er leben mußte, um schaffen zu können und glaubte, daß er „wahrscheinlich ebenso einfach leben würde, wenn er reich wäre. (12)

Für T h o m a hatten - bei aller Sachlichkeit - materielle Fragen nur eine nebengeordnete Bedeutung. Seiner Kunst vermochte der Lebenskampf nichts anzuhaben. Armut machte ihn nicht verzweifelt und Erfolg nicht übermütig.

2. Abschnitt: Geld.

Aus dieser verschiedenen Grundeinstellung ergab sich notwendig auch in einzelnen Fragen eine oft sehr von einander abweichende Stellungnahme.

M e n z e l kannte durchaus den Wert des Geldes, und daß er mit Geld umzugehen verstand, bewies er sehr gut. Mit fast kaufmännischer Genauigkeit ging er bei der Festsetzung des geldlichen Gegenwertes für eine Arbeit zu Werk. Gleiche Nüchternheit verriet auch sein Blick für die Verschiebungen auf dem Geldmarkt. So verlangte er einmal die Zahlung eines Honorars in Courant oder in preußische Kassenscheinen, da er am Golde „bedeutend verlöre". (13)

B ö c k l i n s typische Gleichgültigkeit übertrug sich auch auf das Geld. So konnte es im Verkehr mit Sammlern und Kunsthändlern geschehen, daß er den angebotenen Vorschuß annahm, ohne das Bild jemals zu liefern. (14)

Bei der Ziellosigkeit F e u e r b a c h s ist es nicht sehr verwunderlich, wenn wir neben einer grenzenlosen Verachtung, auf der anderen Seite eine fast ebenso große Überschätzung des Geldes finden. (15) Das Geld zerrann ihm zwischen den Fingern, oft, bevor er sich des Besitzes überhaupt froh geworden war. (16) So überrascht es denn nicht, daß er zeitweilig ebensoviel für sich verbrauchte, wie die ganze übrige Familie. (17)

In K l i n g e r finden wir das genaue Gegenstück. Einer Kaufmannsfamilie entstammend hatte er schon sehr früh das Geld schätzen gelernt. Bezeichnend ist hier wieder die Rechnung aus Brüssel. (18) Und dieses ruhige Bewußtsein des Besitzes schuf in ihm naturgemäß zum Geld ganz andere Beziehungen.

Wie so vieles war auch das Geld für M a r é e s nur Mittel zum Zweck. Wohl bedauerte er bisweilen, daß man „auf dieser Welt ohne Geld nichts ausrichten könnte", aber eine klare Einstellung hatte er doch nicht. Um sich geldlich einige Zeit auch von Fiedler unabhängig zu machen, versuchte er wohl einmal in Deutschland eine Anleihe aufzunehmen, (20) aber sonst stand er dem Geld reichlich unbekümmert gegenüber.

L e i b l war in geldlichen Dingen ähnlich hilflos wie Böcklin. (21) „Geld und Kunst erschienen ihm als zwei konträre Dinge". (22) Ungeschicklichkeit im Verkauf seiner Werke zeigen das deutlich. (23)

T h o m a hatte - am ehesten vergleichbar dem frühsten der hier beobachteten Künstler Richter, - auch einen Hang zu bürgerlicher Sorgfalt in geldlichen Dingen. Dabei wurde er allerdings von seiner Frau auf das Beste unterstützt. (24)

Im allgemeinen aber waren geldliche Angelegenheiten für alle Künstler unerfreuliche Sorgenpunkte, die sie am liebsten nicht beachteten.

3. Abschnitt: Honorare.

Von besonderer Wichtigkeit war in diesem Zusammenhang die Frage der Honorarforderungen, an denen man die allgemeine Einstellung des Künstlers zu diesen materiellen Fragen vielleicht am deutlichsten erläutert sieht.

Mit großer Sachlichkeit und zweifelsfreier Nüchternheit ging M e n z e l zu Werk. Bereits als junger Künstler ließ er sich bei der Preisbildung nicht an die Wand drücken. Nachdem er die „Zwischenarbeiten, die er garnicht übernommen hätte, wenn sie nicht so gut honoriert worden wä-

ren" (25), überwunden hatte, nannte er mit Bestimmtheit und Selbstverständlichkeit seine Bedingungen (26) und war bemüht, vollkommene Klarheit für sich und den Vertragspartner zu schaffen. (27) Nie unterließ er es, nach Ablieferung einer Arbeit, dem Auftraggeber eine genaue Rechnungsaufstellung zu übersenden. (28)

B ö c k l i n , der früh in die Zwangslage kam „Geld zu machen", verkaufte die Bilder zu Preisen, die seinen Bedürfnissen entsprachen.

Noch im Jahre 1858 mußte er um einen geringen Lohn bei Wedekind in Hannover riesige Leinwandflächen bemalen und sich wie ein Tagelöhner behandeln lassen. Im allgemeinen jedoch hat er keine Kämpfe um die Bilderpreise durchführen müssen. Zunächst sehr bescheiden in seinen Bilderpreisen, wurde er später viel unbekümmerter, ohne sie jedoch ins Phantastische zu steigern. (29) So schrieb er bereits 1872 an Burckhardt, daß er in drei Monaten 15 000 Franken ermalt hätte. (30) Nur im Verkehr mit den Kunsthändlern glaubte er sich leicht übervorteilt. Da kam es sogar zu argen Streitereien, z.B. zwischen ihm und Gurlitt, dem er sogar mangelnde Kulanz und Betrug vorwarf. (31)

Im Gegensatz zu Böcklin neigte F e u e r b a c h schon früh zur Überschätzung der Bilderwerte. Nach einigen billigen Notverkäufen (32) steigerte er von Mal zu Mal seine Forderungen. (33) Bereits 1858 waren 3000 Gulden für den Dante das Minimum. (34) Um einige Beispiele zu nennen: für die „Lucrezia Borgia" verlangte er 2000 Franken, (35) für die „Iphigenie" 6000 Gulden. (36) Das „schwarze Bildnis" sollte in Deutschland 5000 Franken, in London „mehr" bringen. (37) Dabei änderte er willkürlich seine Preise. Die „Pieta" kostete zunächst 3000 Gulden, (38) am nächsten Tag 1500 Scudi oder 3700 Gulden (39), und schließlich: im „schlimmsten Falle" 2500 Gulden. (40)

Ins Ungemessene stiegen seine Forderungen für das „Gastmahl" und die „Amazonenschlacht". Zunächst gedachte er das Letztere für 20 000 Franken Fiedlern „anzuhängen". (41) Als das mißlang, setzte er den Preis immer höher. Vergebens suchte die Mutter zu solchen Preisen einen Käufer. Feuerbach weigerte sich jedoch, herunter zu gehen. 45 000 (42) und im Jahr darauf 50 000 Mark (43) waren seine Mindestforderungen. Als Feuerbach dann erfuhr, daß die Berliner National Galerie 20 000 Mark geboten hätte, geriet er in Empörung. „Es sei ein Frevel, das Symposion, in dem sein ganzes Leben läge, zu verschleudern". (44) Bei dem Deckenauftrag in Wien schwankte er, den Preis mit 75 oder 80 Tausend Gulden festzusetzen. (45) Als ihm mitgeteilt wurde, daß das Ministerium nicht mehr als 30 000 dafür auszuwerfen beabsichtigte, erhielt sein Selbstbewußtsein einen empfindlichen Stoß, von dem er sich nie wieder völlig erholte. Sogar seine Handzeichnungen repräsentierten ihm einen Wert von 100 000 Franken, wobei er für das Stück 1000 Franken ansetzte. Bei alledem kümmerte er sich kaum um den Verkauf. Er pflegte die Bilder seiner Mutter zu senden, die dafür sorgen mochte, daß sie verkauft wurden. (46)

Auch M a r é e s verstand es nicht, seine Bilder richtig einzuschätzen. Mit dem Unterschied, daß er von vornherein darauf verzichtete, feste Preise für seine Bilder anzugeben. Der ganze Bilderverkauf war ihm uninteressant. Oftmals kümmerte er sich um den Verbleib seiner Bildwerke kaum. Noch Jahre nach seinem Tode fand man in dem Hause, in dem er lange gearbeitet hatte, auf dem Boden eine Anzahl vollendeter Bilder. Bezeichnend ist auch, daß er selbst zugibt, daß er in der Zeit von 1873 - 1885 „keinen Pfennig für seine Bilder einnahm".(47)

Ebenso gleichgültig war K l i n g e r s Auffassung vom Bilderverkauf. Wenn er einmal an einer Arbeit selbst hatte lernen können, verzichtete er gern auf ein Honorar. (48) Andererseits aber konnte

es ein ander Mal wieder geschehen, daß er sich wegen solcher Großzügigkeit schalt und „dumm" nannte. (49) Einmal stellte er ohne Überraschung fest, daß er im ganzen Jahr keine Mark eingenommen, dagegen aber 15 000 Mark aufgegeben hatte. Bis 1887 blieb seine höchste Jahreseinnahme 3000 Mark. (50) Vor allem bei der Arbeit am „Beethoven" achtete er nicht im geringsten auf die Ausgaben und dachte noch weniger daran, ob er jemals den reinen Materialwert wieder erhalten könnte. (51)

L e i b l beriet sich gern mit den Freunden, die ihn dann bisweilen warnen mußten, seine Arbeiten nicht zu niedrig zu verkaufen. Wohl kannte er den Wert seiner Bilder, aber er wußte, daß der wahre Preis erst später zu erzielen war. So schätzte er die „Dorfpolitiker" auf 50 000 Gulden ein,(52) war aber auch schon mit 15 000 Francs zufrieden. (53) Die Richtigkeit der Leibl'schen Schätzung beweist ein späterer Verkauf. Noch zu Lebenszeiten des Künstlers wurden die „Dorfpolitiker" um 81000 Mark nach Berlin verkauft. (54) Für die „Dachauerinnen", „Dachauer Frau mit Kind", „Das ungleiche Paar" und die „Kokotte" erhielt er den heute lächerlich erscheinenden Preis von rund 4000 Gulden. (55) Das Porträt der Frau Gedon brachte 6000 Franken. (56) Für das Kirchenbild verlangte er zunächst 60 000 Mark und tatsächlich erhielt er 43 000 Mark dafür. Diese Summe erscheint dann nicht mehr so unglaublich, wenn man weiß, daß Leibl fast vier volle Jahre an diesem Werk arbeitete und in dieser Zeit kaum etwas anderes schuf. Und doch war Leibl alles andere eher als ein Geschäftmann oder auch nur berechnender Bürger. Die Erkenntnis, daß besonders Kunsthändler aus den Werken der oft darbenden Künstler ungeahnte Vermögenswerte herausholten, brachte ihn ähnlich - wie Böcklin - in Harnisch. (57)

Auch T h o m a verriet in diesem Punkte eine fast auffällige Hilflosigkeit. Das tritt besonders im ersten Drittel seines Schaffens zu Tage. Ähnlich

wie Leibl wandte er sich an seine Freunde um Rat. (58) 200 bis 500 Gulden waren in dieser ersten Zeit die durchschnittlichen Preise, die er erzielte. Und mehr forderte er wohl kaum, denn als er einmal für ein Bild 100 Taler erhalten hatte, nannte er es bereits „gut bezahlt". (59) Sein ruhiges Selbstvertrauen aber gab ihm in jener Zeit und auch später öfter den Glauben, daß er sich bald Tausende „bezahlen lassen könnte". (60) Dennoch blieb er auch weiterhin so bescheiden.

II. Die menschliche Umgebung.

4. Kapitel: Die Familie.

1. Abschnitt: Elternhaus.

Am engsten waren die Familienbindungen bei Richter. Solange er noch keine eigene Familie begründet hatte, fühlte er sich aufs Innigste dem Elternhaus zugehörig. „Aus der Familie für die Familie", das ließe sich über sein ganzes Leben setzen. Ohne die Familie ist Richters Schaffen schlechthin undenkbar.

Einen ähnlichen Familiensinn zeigte auch Menzel. Nie hat er sich von seiner Familie getrennt. Er liebte das enge, vertrauende Leben im Elternhaus und zog daraus viel Kraft zur Arbeit, - wenn auch in einem anderen Sinne als Richter. Während dieser in erster Linie durch seine Gefühle gebunden war, sah Menzel mehr verstandesmäßig die Gemeinsamkeit des Schicksals.

Böcklins Stellung zur Familie war eindeutig ablehnend. Schon früh verlor das Elternhaus für ihn jegliche Bedeutung. Er anerkannte weder eine Zugehörigkeit noch eine Abhängigkeit.

Auch Feuerbach und Marées emanzipierten sich völlig von der Athmosphäre des Elternhauses. Nachdem sie sich einmal von ihm getrennt hatten, vermochten sie sich nicht mehr in die Gesetze und Fesseln der Gemeinschaft einzufügen.

Ebenso löste sich Klinger vollständig von ihm, wenn er durch die wirtschaftliche Unter-

stützung, die er von dort erhielt doch etwas näher an die Familie gebunden war.

Nicht ganz so schroff wie Böcklin und Feuerbach machte sich S t a u f f e r frei, der immerhin von Zeit zu Zeit - und nicht einmal ungern - in das Elternhaus zurückkehrte.

L e i b l endlich fand nach einer ersten tatsächlichen Trennung den Weg zur Familie nicht wieder zurück. Allein die Erinnerung an das Elternhaus, das er in seiner Jugend sehr genossen, verließ ihn nie ganz.

Nicht unähnlich erging es T h o m a . Nur insofern war bei ihm die Situation eine andere, als er schließlich die liebsten Familienmitglieder in sein eigenes Heim holte.

2. Abschnitt: Vater.

Fast allen Künstlern ist die mehr oder minder zurückhaltende Stellung zum Vater gemein.

Zunächst machen R i c h t e r und M e n z e l eine Ausnahme. Richter unterhieltzu seinem Vater, der selbst schaffender Künstler war, stets die besten Beziehungen. Auch Menzels Verhältnis zu seinem Vater war das denkbar beste. Auch sein Vater hatte wenigstens in seiner Jugend starke künstlerische Neigungen gehabt. Daß der Vater der Ausbildung seines Sohnes lange Lebensgewohnheiten und seine sichere Stellung zum Opfer gebracht hatte, vergaß Menzel ihm auch über den allzu frühen Tod hinaus nicht. (1)

Bei B ö c k l i n begann schon früh die Entfremdung zwischen Vater und Sohn. Als Erfinder und Kaufmann hatte der Vater für die künstlerischen Interessen des Sohnes kein Verständnis. Wenn es auch

nie zu einer ausgesprochenen Entzweiung kam, gespannt blieb das Verhältnis immer.

Nicht ganz so eindeutig stellte sich F e u e r b a c h zu seinem Vater. Ein strenger Pädagoge, machte dieser doch dem jungen Feuerbach kaum ernste Schwierigkeiten. (2) Und doch war das Verhältnis nach außen nicht sehr herzlich. Feuerbach selbst sprach nie von seinem Vater anders als in liebevollen Worten. (3) Und doch verbarg sich gerade hinter ihnen eine nie ganz überwundene Furcht. Seine ehrliche Zuneigung konnte er dem Vater nie so recht beweisen, da der Vater durch seinen frühen Tod das Entstehen der großen Kunstwerke nicht mehr erlebte. Es blieb immer etwas Trennendes zwischen ihnen, das erst der Tod ganz erkennen ließ. (4)

Noch stärker war die seelische Verwandtschaft zwischen Vater und Sohn bei M a r é e s . Sohn eines Juristen und selbst wieder Jurist, war der Vater dennoch stark von künstlerischen Neigungen durchdrungen. Und doch hatte er für die Absichten seines Sohnes kein Verständnis. Das führte - bei aller Gemeinsamkeit - notwendig zu einer Entzweiung. Wie bei Böcklin mußte hier wieder die Mutter vermittelnd eingreifen. Und dennoch hing später Marées sehr an seinem Vater. (5)

L e i b l s Vater, der Kölner Domkapellmeister, ein bescheidener und offenherziger Mann, hatte volles Verständnis für die künstlerischen Pläne des Sohnes. Infolgedessen war ihr Verhältnis zu einander auch sehr herzlich. (6)

T h o m a erschien der Vater, ein einfacher Holzarbeiter, in seiner Schlichtheit und Anspruchslosigkeit lange als nachahmenswertes Beispiel. Aber auch er wollte von den hochfliegenden Plänen seines Sohnes nichts wissen. Dadurch wurde auch ihr zunächst recht gutes Verhältnis zueinander allmählich immer mehr getrübt.

T r ü b n e r s Vater war ein ausgesprochener Gegner jeglichen freien Künstlertums. Sein nüchterner Blick glaubte in dem Sohn nicht soviel Talent zu erkennen, als ihm nötig schien, sich durchzusetzen.(7)

3. Abschnitt: Mutter.

Ganz anders war dagegen durchweg die Stellung zur Mutter.

Ebensowenig wie Richter weiß Menzel von seiner Mutter zu berichten, - wohl weil beide zu sehr in der Familie aufgingen. Durch die gemeinsame Wohnung war das Band der Familie, dessen Inbegriff die Mutter ihm nach dem frühen Tode des Vaters verkörperte, noch fester geworden. Sein erstes Bedürfnis war stets, sich um die Mutter zu sorgen. War sie krank so verließ er das Haus höchst ungern, und mehr als einmal sagte er lieben Freunden den bereits zugesagten Besuch ab, weil ersie nicht allein lassen wollte. (8)

B ö c k l i n fand nach der Trennung vom Elternhaus auch den Weg zur Mutter nicht wieder zurück. Zwar verdankte er ihr mancherlei Erleichterungen auf seinem Lebenswege, aber seine Beziehungen zu ihr wurden immer kühler und erhielten - einmal unterbrochen - nie wieder die Herzlichkeit der Kinderzeit.

Geradezu beispielhaft erscheint dagegen F e u e r b a c h s Stellung zu seiner Stiefmutter. Bereits in den Kinderjahren wurde sie ihm zur Führerin, da der Vater durch seine wissenschaftliche Arbeit sich kaum um die Erziehung seiner Kinder kümmern konnte. Auch auf dem Weg in die Kunst stand sie ihm treulich zur Seite. Die überaus zahlreichen Briefe, die zwischen ihnen gewechselt wurden, sind

der beste Beweis für dieses unendlich innige Verhältnis zwischen Mutter und Sohn. (9) Das gegenseitige Vertrauen war durch nichts zu zerstören. (10) Und immer wieder mußte Feuerbach die Größe dieser Frau erkennen. Und diese Erkenntnis lastete oft auf ihm wie eine Verpflichtung. Zu wissen, daß die Mutter um seinetwillen vielleicht Not leiden müßte, lähmte bisweilen seine ganze Kraft. Auch aus der sonst gewiß nicht üblichen Form spürt man, wie schwer es ihm wurde, immer wieder um Geld zu bitten. (11)

Im Leben M a r é e s ' ist die Mutter sehr wenig hervorgetreten. Die feinfühlige Dame war gewiß in den Jugendjahren nicht ohne Einfluß auf ihn. Als er jedoch später ganz bewußt vereinsamte, um ganz ausschließlich seiner Kunst leben zu können, entwuchs er derart der Familie, daß er sich auch aus der herzlichen Bindung an seine Mutter immer mehr löste.

Nur aus einem Wort können wir K l i n g e r s tiefes Gefühl für die Mutter ermessen. Als ihn in Rom die großen Erlebnisse packten, hatte er nur den einen Wunsch, die Mutter durch all diese Schönheiten zu führen. (12)

S t a u f f e r s Beziehungen zur Mutter waren voller innigem Verständnis. „Eine Mutter ist doch das Beste, was es auf der Erde gibt"! (13) schrieb er einmal, und er wußte sich keinen so lieben Ort, als bei der Mutter. (14) Voller Aufmerksamkeit verfolgte sie den Weg ihres Sohnes. Und als Stauffer sich entschloß, sich ganz der Bildhauerei zuzuwenden, tadelte sie ihn, weil er wieder etwas Neues begänne. Dabei waren ihm Lob und Tadel seiner Mutter gleich wichtig. (15)

Auch L e i b l schloß sich noch näher an seine Mutter als an seinen Vater. In allen möglichen Situationen wandte er sich gern an sie und bat um ihren Rat, den er dann auch meistens getreulich be-

folgte. Ihr Tod war ein unersetzlicher Verlust für ihn. Er nannte sie einmal den „guten Genius der Familie" und vergaß nie ihr „unbeschreiblich sanftes und unschuldiges Lächeln". (16)

Auch für T r ü b n e r war die Mutter der Inbegriff alles Guten, Schönen und Edlen. Die Eindrücke der Jugend verkörperten sich ihm stets in dem Begriff „Mutter". (17)

T h o m a vergaß seiner Mutter nie, daß sie um seinetwillen so manches Opfer brachte. Stets war ihr gegenseitiges Verhältnis voll ehrlichen Verstehens. (18) Sie war eine heitere und lebenbejahende Frau mit einem offenen Blick für alle Wirklichkeiten des Lebens. Auch in seinem künstlerischen Schaffen war sie ihm Helferin und wies ihn oftmals zurecht. (19) Stets hing er mit einer rührenden Kindesliebe an ihr. (20) „Ich stand 60 Jahre unter ihrem Schutz", schrieb Thoma im „Winter des Lebens", denn sie betrachtete mich, als ich schon einen weißen Bart hatte, noch immer als ihren Bub, den sie gern auf Tritt und Schritt behüten wollte." (21)

4. Abschnitt: Geschwister.

Mit Ausnahme Feuerbachs, der nur eine Schwester hatte, wuchsen alle Künstler mit einer mehr oder minder großen Geschwisterschar auf.

Bei Richter sowohl als auch bei Menzel beobachten wir eine besondere Herzlichkeit der Beziehungen der Geschwister untereinander. Namentlich Menzel überraschte durch die Innigkeit der Gefühle. (22)

Im Gegensatz dazu kümmerte sich B ö c k l i n überhaupt nicht um seine Geschwister.

F e u e r b a c h s Verhältnis zu der einzi-

gen Schwester Emilie war in der Jugend herzlich und innig. Die spätere Entfremdung mag vor allem darauf zurückzuführen sein, daß Feuerbach sich nach dem Tode des Vaters mitverantwortlich fühlte für die Erziehung seiner Schwester. (23)

Eigenartig war die Stellung M a r e e s ' zu seinem Bruder Georg. Dieser hatte 1870 ein Bein verloren und mußte von seinen Angehörigen unterstützt werden. Anfangs gab Marees häufig von seinem Wenigen gern dem Bruder, mit dem ihn auch sonst ein herzliches Gefühl verband. Die allgemeine innere Wandlung in Marees ließ jedoch allmählich eine Änderung in den Beziehungen zum Bruder eintreten.(24)

S t a u f f e r kümmerte sich nur sehr oberflächlich um seine Geschwister. (25)

Auch L e i b l entfremdete sich - namentlich nach dem Tode seiner Mutter - immer mehr von seinen Geschwistern.

Herzlich war erst wieder das Verhältnis T h o m a s zu seinen Geschwistern. Seine Schwester Agathe blieb über den Tod von Frau und Mutter hinaus seine stille Gefährtin. Sie söhnte ihn stets wieder aus mit den vielen Unerträglichkeiten, die das Leben lange Zeit für ihn hatte. (26) „So eine Schwester" schrieb er einmal an einen Freund, „ist doch etwas, was Brüder garnicht zu schätzen wissen, weil sie es zu selbstverständlich finden". (27)

5. Abschnitt: Ehe.

Unter den hier betrachteten Künstlern finden sich ebenso viele verheiratete, wie nicht verheiratete Künstler. Aus dieser Tatsache läßt sich also noch kein Schluß ziehen. Und doch ist die generelle Einstellung des Künstler zu diesem Problem „Ehe" sehr verschieden.

Für R i c h t e r war die Ehe eine Selbstverständlichkeit. Dabei kam es ihm hauptsächlich auf die Gründung einer Familie an. Bei dieser Grundeinstellung wundert es nichtweiter, wenn wir immer wieder hören, daß Richter's Ehe glücklich war. Er selbst nannte seine Frau „seinen Segen und das treueste Glück seines Lebens". (28) „Ohne die Liebe und den unverwüstlich heiteren Sinn seiner Frau, ohne ihre große Sparsamkeit und ihr praktisches Verständnis würde er in den beengenden Verhältnissen verkommen sein". (29)

In M e n z e l s Leben war dagegen für die Frau kein Platz. Später meinte er einmal in seiner etwas selbstironischen Art, daß ein „waltendes Geschick es gut gemeint habe mit ihm, indem es ihm sagte, daß er sich zur Ehe nicht eigne, aber zum Familienoberhaupt gut genug sei, darauf habe es ihm seinen Vater genommen". (30)

Daß der freiheitsdurstigste Künstler jener Zeit verheiratet war, überrascht immerhin. Mehr noch, daß B ö c k l i n s Ehe auch durchaus glücklich war. Vielleicht war ihm die Ehe die einzige Möglichkeit, sein Leben in eine einigermaßen geregelte Bahn zu bringen. Dennoch bereitete ihm die Familie stets ein geheimes Grauen. Einmal rief er aus: „Ich habe in Viareggio wieder gesehen, was ich opfere. Zusammengepfercht mit der Familie, zu deren alleiniger Verfügung, nur nicht zu meiner. Ja, wie denn? Ich habe doch noch Ansprüche an die Welt. Ich tue ja meine Schuldigkeit für meine Leute. Darüber hinaus aber kann ich nicht, ich kann unmöglich in sie aufgehen. Den ganzen Tag mit der teuren Gattin hocken! Schopenhauer, glaub' ich, sagt mal: Wir haben das und das und dann die Familie, nein, die Familie hat uns! Sie legt sich um mich herum, will mich verschlingen". (31) Sein menschliches Verhalten seiner Frau gegenüber war dabei durchaus nicht von jener Selbstherrlichkeit diktiert, die sonst im Wesen Böcklins zu beobachten ist. (32)

Die eigenartigste und unklarste Stellung zu den Frauen hatte F e u e r b a c h . Zunächst waren es wohl nur harmlose Kinderfreundschaften. Doch zeigt sich auch in ihnen schon das Interesse, das Frauenschönheit in ihm wach rief. (33) Nach mancherlei Abenteuer in Paris und München erscheint ihm dann in Italien das Leben ohne Frau nicht mehr lebenswert. Der Gedanke an eine Heirat wird zur fixen Idee. Dabei hatte er von seiner Frau sehr wechselnde Vorstellungen. Einmal sehnte er sich nach einer Muse, (34) bald nach einer „Hausfrau" , „die ihm die Hemdknöpfe besorgte". (35) Ein ander Mal brauchte er wieder eine „Freundin, die ihm das Leben wert machte". (36) Dennoch konnte er sich zu eigenem Handeln nicht entschließen. (37) So bestürmte er bald die Mutter, sich für ihn umzusehen. (38) Die Mutter willfahrte seinem Wunsche und fragte auch bei verschiedenen Damen an. Feuerbach jedoch konnte sich nicht entschließen. Immer wieder hatte er andere Bedenken. Bald war er zu „arm" (39), bald sollte es nur eine reiche Frau sein, „so lächerlich es auch klingen mochte". (40) Daß er auch zwischendurch einmal alle Heiratsabsichten leugnete paßt ganz zu seinem Charakter. (41) Und doch beneidete er jeden verheirateten Künstler um sein „Glück". (42)

Trotz alledem blieb sein Leben arm an Erlebnissen mit Frauen. Eigentlich gab es für ihn nur eine Frau: Nanna. Interessant ist ein Ausspruch über sie den Allgeyer aufzeichnete: „Wer mich kennt, dem brauche ich nicht zu sagen, daß ein Wesen, daß mich in solcher Weise durch Jahre hindurch zu ketten vermochte, nichts Gewöhnliches sein konnte:, ich würde mich mit ihr für immer verbunden haben, wenn eine Scheidung und Wiederverheiratung nicht damals zu den Unmöglichkeiten gehört hätte". (43)

Und doch: als er sie verlor, wog der Verlust des Modells für ihn am schwersten. Darüber hinaus fühlte er sich in seinem männlichen Stolz gekränkt

Der Bruch war endgültig. Als er sie nach einigen Jahren in „katzenjämmerlichem Zustand" wieder in Rom einziehen sah, „kannte er sie nicht mehr". (44)

Nach dieser großen Enttäuschung machte er sich eine eigene Ehephilosophie zurecht. Er ging aus von der Betrachtung, daß er „seine besten Ideen der Frau verdankte" und kam zu der Feststellung, daß man bei allen Großen fände, „daß es so sein müßte". (45) Dennoch wären die meisten alten Meister ehelos geblieben. „Nur Rubens hätte es zweimal bezwungen". (46) Nur wenige Frauen seien „fähig, den Mann um des Genius willen zu lieben. Immer wäre es die Person und der Erfolg, was sie begehrten". (47) Und im Leben des Künstlers müsse nun einmal immer an erster Stelle die Kunst stehen. „Aber welche Frau begreife und dulde dies?" Außerdem gehöre zu einer Künstlerheirat „viel Liebe, viel Verstand, viel Geduld und sehr viel Geld", (48) denn der Künstler könnte nicht ohne Glanz und Ehre und Reichtum sein. (49) So entwickelte er sich allmählich zum Ehefeind und erklärte später sogar die „sogenannte glückliche Ehe für die gefährliche Kippe".(50)

Auch M a r é e s fühlte sich eine Zeit lang zum anderen Geschlechte hingezogen. (51) Allerdings schreckten ihn stets die Frauen, die „Damen sein wollten, mit anderen Worten, die die Männer mehr vom Leisten abhielten, anstatt sie darin anzueifern und zu bestärken". (52) Doch die Liebe schien ihm als etwas sehr Heiliges. „Verstehen und Verstanden werden, in diesen beiden Dingen lag für ihn die höchste Glückseligkeit, die in dieser Welt zu erreichen ist". (53) Dennoch mochte er nicht an eine Heirat denken, ehe er nicht „alle billigen und gerechten Anforderungen, die eine junge Dame an das Leben machen konnte, befriedigen möchte". (54) Aber erst nach dem unbefriedigenden Ausgang einer Werbung um eine Wienerin (55) rang er sich zu einem generellen Verzicht auf die Ehe durch. (56)

Für K l i n g e r gewann die Frau verschiedentliche Bedeutung. Am auffälligsten in der Gestalt der Elsa Asenijeff, die ihn als Kameradin und Geliebte lange Jahre begleitete. Vor allem während seiner Arbeit am Beethoven dankte er ihr mancherlei. (57) Gegen Ende seines Lebens trat noch einmal eine Frau in sein Leben, der allerdings kaum ähnliche Bedeutung zukam. (58)

Aus S t a u f f e r s Leben sind die Frauen als fördernder Faktor nicht wegzudenken. Als er sich des häufigen Wechsels überdrüssig war, drängten sich auch bei ihm Heiratsgedanken vor, (59) aber auch er war nicht leichtsinnig genug, „jemanden an sein ungewisses Schicksal" zu binden. (60) Dabei verleidete ihm seine „Junggesellenhaftigkeit beinahe die Existenz".(61) Schicksalhaft wurde für ihn die - einzig bedeutungsvolle - Begegnung mit Lydia Escher. Aus einer geistigen Freundschaft entwickelte sich jenes bekannte verhängnisvolle Schicksal, das zwei blühende Menschenleben vernichtete. Aus den zahlreichen Briefen erkennt man, in wie reichem Maße gerade Lydia Escher Einfluß auf die gesamte künstlerische Entwicklung Stauffers gewonnen hatte. (62)

T h o m a hatte als kräftiger Bauernjunge für die Frauen in den Städten zunächst überhaupt kein Auge. So wurde er 36 Jahre, ehe der Gedanke an eine Heirat zum ersten Mal festere Gestalt erhielt. Dann allerdings ging er mit beachtlicher Energie auf das einmal vorgesetzte Ziel los. Begeistert berichtete Thoma an die Mutter. (63) Und wie froh war er, als Cellas „ungesuchte Heiterkeit" auch das Herz der Mutter gewonnen hatte. (64) Gewiß mußte er auch noch mancherlei innere Widerstände überwinden, weil in jener Zeit die Erfolge immer noch auf sich warten ließen. (65) Aber einmal fest entschlossen führte er seinen Plan durch. Und auch diese Künstlerehe wurde durchaus glücklich. (66)

T r ü b n e r heiratete ebenfalls. Auch seine Ehe ging - wie die Thomas - hervor aus einem Kameradschaftsverhältnis, begründet in gemeinschaftlicher Arbeit.

6. Abschnitt: Kinder.

Nur wenigen Künstlerehen entsprossen Kinder.

R i c h t e r hatte ein natürliches Verlangen, seinen Kindern ein liebevoller Vater zu sein. Es ist sicherlich kein Zufall, daß gerade Richter die große Anzahl der kunstvollen Kinderbildchen malte. So konnte auch nur ein Künstler malen, der mit jeder Faser seines Herzens an Kindern hing. In der Erziehung mühte er sich, in einer möglichst eigenläufigen Entwicklung berufener Führer zu sein. Die Selbständigkeit der Kinder war ihm so wünschenswert, daß er die damals in Mode gekommenen Kindergärten ablehnte, weil sie die Entwicklung der Kinder in Phantasie und Gemüt zu hemmen schienen. (67) So blickte er stets voller Stolz auf seine Kinder, die ihm „trotz aller Unarten viel Freude machten". (68)

Auch B ö c k l i n hing mit großer Vaterliebe an seinen sehr zahlreichen Kindern, die sich aber erst dann zeigen konnte, wenn die Kinder schon etwas größer geworden waren. Bezeichnend für seine Einstellung ist die Tatsache, daß sie ihn selten - wenn überhaupt - zur Arbeit angeregt haben. Mit großem Stolz berichtet er jedoch später von den Fortschritten der heranwachsenden Söhne. (69) Doch für die große Leidenschaftlichkeit der Kinder hatte er nur wenig Verständnis. (70) Dagegen war ihm wiederum die Entdeckung, daß der eine oder andere seiner Söhne Neigung zur Kunst zeigte, zur besonderen Freude. (71)

T h o m a s Kindesliebe, die ganz die Richtersche Einfachheit aufwies, konnte kaum durch die kleine - angenommene - Tochter ausgeschöpft werden. Und doch: die schönsten Worte, vielleicht auch das Schönste, was in der Kunst um das Thema „Kind" neben Richter geschaffen wurde, fußt in dieser Kinderliebe. (72) Werden - nicht „Sein" wie die Kinder, das war ihm gar das Gebot der letzten Jahrzehnte. Leuchtende Kinderaugen deuteten ihm zuletzt sogar den Sinn des Lebens. Sein ganzes Schaffen dieser letzten Zeit stand unter dem Eindruck dieses immer neuen Erlebens. (73)

5. Kapitel: Gesellschaft.

1. Abschnitt: Geselligkeit.

Dem Künstler des beginnenden 19. Jahrhunderts war es oberstes Gesetz, die gesamte Lebensebene festlich zu umkränzen. Und doch spielte sich das gesellschaftliche, gesellige Leben nur selten in der Öffentlichkeit ab.

So hatte auch R i c h t e r wenig Sinn für die laute Geselligkeit des Wirtshauses. Gesellschaftliche Verpflichtungen waren ihm ein Greuel. Ihm genügte das gesellige Leben in der Familie.

M e n z e l dagegen hatte schon mehr für andere Geselligkeit über. Allerdings schätzte auch er die Verpflichtungen der Gesellschaft nicht. Aber hin und wieder war er doch schon in den Gaststuben anzutreffen. Dem Künstlerverein, dem Richter überhaupt kein Interesse hatte abgewinnen können, entfremdete er sich immer mehr, wenn er auch einige Zeit manch frohe Stunde im Künstlerkreise verlebt hatte.

Gegen die Mitte des Jahrhunderts änderte sich das Bild immer mehr.

Wie B ö c k l i n jeglichen äußeren Zwang ablehnte, so stand er auch der bürgerlichen Geselligkeit sehr unduldsam gegenüber. (1) Gesellschaftliche Einladungen waren ihm zuwider und wurden daher nur höchst selten beachtet. Bälle besuchte er stets nur mit innerem Widerstreben. Und dennoch war er geradezu ein Freund der Geselligkeit. Namentlich in jungen Jahren war er zu allen Streichen aufgelegt. Und lange machten seine wilden Scherze in Künstlerkreisen die Runde. Allmählich wurde ihm

dann das Wirtshaus der liebste Aufenthalt - als Ort der Geselligkeit.

F e u e r b a c h ging anfangs ganz in der Gesellschaft auf. Er machte seine Besuche, folgte den Einladungen, und wußte sich gehörig zu kleiden und durchaus vorschriftsmäßig zu bewegen.(2) Aber mit der Zeit zog auch er sich immer mehr zurück. (3) Er nahm dann wohl teil am Treiben der anderen Künstler, aber einen Sinn für deren lustige Ausgelassenheit hat er nie gehabt. Nur das gesellige Leben an sich braucht er wie Licht und Luft.(4) Als mit dem zunehmenden Pessimismus auch seine Ablehnung der Menschen immer vollständiger wurde, (5) sonderte er sich auch von den reinen Künstlerkreisen ab. (6) Besonders in Rom empörte ihn der „enge, empfindelnde, übelnehmerische Geist" unter den Künstlern. (7) Feuerbach war kein Feind des Wirtshauslebens, (8) doch die ihm unentbehrliche„Poesie" fand er dabei selten.(9) Bezeichnend ist auch seine Einstellung zum Karneval. In München fühlte er sich durch den Karneval der Straße abgestoßen, (10) dagegen fand er ihn einige Jahre später in Venedig sehr lustig. (11)

Auch M a r é e s war in eine alte, gesellschaftliche Tradition hineingeboren. Aber sein nüchterner Blick ließ ihn schneller die Schwächen der Gesellschaft erkennen. (12) Nach Überwindung der anerzogenen Rücksichten, löste er sich vollständig aus dem gesellschaftlichen Leben, dessen „Dummheit und Klatschsucht" ihn jetzt anwiderten, (13) und dessen Urteil ihm wertlos war. (14) Wenn er sich dennoch seinem Freund Fiedler zuliebe überwand, spielte er nur den „steinernen Gast". (15) Auch den Künstlerverein lehnte er ab. (16) Dennoch war er kein Eigenbrödler oder Einsamkeitsfanatiker. Nur er suchte eine andere Art Geselligkeit. Bei ihr mußte alles still und klar und die Menschen, mit denen er umging, mußten ihm sympathisch sein. (17) Gleichgültige Kameradschaften waren ihm stets verhaßt. (18) Daher versuchte er öfter junge Künstler

heranzuziehen und sie in seinem Sinne zu beeinflussen. (19) Doch auch in dieser Hinsicht erschien es ihm schließlich als sein „Hauptvorzug", sich die „störenden Elemente vom Leibe zu halten". (20)

K l i n g e r fühlte sich zu Zeiten in der Gesellschaft sehr heimisch, sodaß er häufig nicht ohne Freude im Gesellschaftsanzug auf den verschiedensten Veranstaltungen erschien. Wirtshausgetriebe und lautere Lustbarkeiten dagegen stießen ihn ab. Dem Künstlerverein stand er so freundlich gegenüber, daß er zeitweilig ganz in ihm aufging. Bekannt ist seine Tätigkeit bei der Gründung und Einrichtung des Hauses des Deutschen Künstlerbundes, der Villa Romana in Florenz, dessen Ankauf sein Hauptverdienst war.

S t a u f f e r nahm es anfangs sehr ernst mit seinen gesellschaftlichen Verpflichtungen. Später jedoch flößten ihm Bälle einen Schrecken ein, und die „sogenannte Konversation" machte ihn nervöser als die angestrengteste Arbeit. (21) Auch ihm sagte das Gesthaus nicht zu. Jedenfalls zog er die lustigen Abende in seiner - oder seiner Freunde Wohnung ihnen vor. (22)

L e i b l hatte seine besondere Auffassung von der Geselligkeit. Wie fast alle anderen Künstler hatte auch er die „gute Gesellschaft" bald mit einem leichten Achselzucken abgetan. Zufrieden war er nur in der ländlichen Stille. Das Wirtshausleben schätzte er nicht so unbedingt wie Böcklin. Gemütliche Abende in seinem Heim waren ihm lieber.

T h o m a fand zunächst die ihm gänzlich fremde „Gesellschaft" recht amüsant und unterhaltsam. (23) Dabei kam ihm seine Fähigkeit, die Menschen nicht anders zu sehen, als sie waren, sehr gut zu statten. Feste jedoch, in denen er um seiner Erfolge willen Mittelpunkt sein sollte, waren ihm stets unangenehm. (24) Thoma vereinigte in sich als einer der wenigen Künstler das Bedürfnis nach Geselligkeit,

gesellschaftlichem Umgang mit starker Häuslichkeit und echtem Künstlertum.

T r ü b n e r nahm mit offenem Herzen teil an allen Veranstaltungen der Künstler, mied jedoch möglichst den rein gesellschaftlichen Verkehr.

2. Abschnitt: Einsamkeit.

Ein vollkommenes Einsamkeitsbedürfnis bestand bei keinem Künstler.

Für Richter und Menzel gab es kaum eine feststellbare Einsamkeit. Daß die Künstler zum Schaffen Ruhe und Abgeschlossenheit benötigten, versteht sich von selbst.

Auch B ö c k l i n lebte so sehr aus sich heraus, daß an ihm ebenfalls keine besondere Sehnsucht nach Einsamkeit festgestellt werden konnte.

Am stärksten schwankte F e u e r b a c h zwischen Extremen: Geselligkeit und Einsamkeit. Doch vermochte er nie die selbstgewählte Einsamkeit gut zu ertragen, (25) denn er pflegte in solchen Augenblicken die Bande der Gesellschaft so vollständig zu zerschneiden, daß er sie später nur schwer wieder anknüpfen konnte. (26)

Auch M a r é e s sonderte sich gern ab. Um schaffen zu können, floh er die Menschen. Jedoch bedeutete Allein-sein für ihn nicht Einsamkeit. Denn er wurde sich der Einsamkeit am stärksten dann bewußt, wenn er sich „inmitten von Menschen" befand. (27) Solche Zurückgezogenheit sei „die einzige Art, wie er nach und nach zur Reife gelangen könnte".(28) Die einzige Gefahr schien ihm der „Selbstbetrug", weil er in der Kritik zu sehr sich selbst überlassen bleibe. (29)

Auch K l i n g e r kannte das Bedürfnis nach

Absonderung. Später verstieg er sich sogar einmal so weit, daß er ernstlich daran dachte, sich in einem Kloster anzusiedeln, um dort ganz abgeschlossen einzig seiner Kunst zu leben. (30)

S t a u f f e r kam - gleich Marées - zu der Erkenntnis, daß die menschliche Gesellschaft vereinsamend wirke. (31) Und doch fühlte er sich von Einsamkeit, die durch zufällige Ereignisse hervorgerufen war, sehr gestört, während die selbstgewählte ihn zur Arbeit anregte. (32)

Bei T h o m a waren Geselligkeit und Einsamkeit stets wohl gegeneinander abgewogen. (33)

3. Abschnitt: Freunde.

R i c h t e r erschienen die Jugendfreundschaften einer besonderen Erhaltung wert, (34) doch später unterhielt er kaum noch freundschaftliche Beziehungen. (35)

Noch schwerer schloß sich M e n z e l an. In seiner Entwicklungszeit hatten sich zahlreiche Beziehungen zu Berliner Künstlern angesponnen, doch Freundschaften wurden kaum daraus. Nur die Freundschaft mit der Familie Arnold wurde auch für seine künstlerische Arbeit von Bedeutung. (36) Seine meisten Freunde der späteren Zeit waren Nicht-Künstler, wie z.B. Dr. Puhlmann, (37) und der Kreisrichter Martini. (38)

B ö c k l i n verkehrte zwar mit vielen Menschen, aber er hatte für wenige freundschaftliche Gefühle. (39) Am innigsten blieben seine Beziehungen zu den Basler Jugendfreunden, Jakob und Fritz Burckhardt. (40) Unter den zeitgenössischen Künstlern konnten sich nur wenige seine Freunde nennen. Die für Böcklin zunächst so wertvolle Freundschaft mit Begas ging bald wieder in die Brüche. (41)

Und die Beziehungen zwischen Feuerbach und Marées bewiesen nur, wie schwer Böcklin sich anschloß.(42)

Das war bei F e u e r b a c h ganz anders. Er nannte sehr leicht einen anderen Menschen seinen Freund. Ja, in der Jugend erschien ihm die Freundschaft eines Menschen, der „seine geheimsten Gedanken kannte" überaus wertvoll. (43) Lehrer und Helfer sollte ihm der Freund sein. (44) In den späteren Jahren konnte kaum einer der alten Freunde seiner Entwicklung folgen. Um eine wirkliche Freundschaft aufrecht zu erhalten, war er viel zu ichgebunden.

Bei M a r é e s erhielt das Problem der Freundschaft zum ersten Mal Bedeutung für die künstlerische Entwicklung. Schon früh suchte er nach Weggenossen. Darum war er auch sehr sorgfältig in der Wahl seiner Freunde. (45) Echte Freundschaft zählte für ihn zu dem Wertvollsten auf Erden.(46) Er hielt sie für das „einzig positive Gut, das man in diesem Erdenleben erwerben könnte". (47) Eine solche Freundschaft verband ihn lange mit dem Bildhauer Hildebrandt. Gegenseitige Hochschätzung, Achtung vor dem Eigenleben des anderen, Eingehen auf die Absichten des Freundes waren die Hauptmerkmale dieses Bündnisses. (48) Seine freundschaftlichen Beziehungen zu Feuerbach waren nur sehr oberflächlich und außerdem nur von kurzer Dauer, (49) während sie zu Böcklin sehr herzlich waren. (50) Überragend jedoch steht sein Freundschaftsbund mit Konrad Fiedler da, der für ihn auch in der künstlerischen Entwicklung von außerordentlicher Bedeutung war. (51) Marées pries häufig das Schicksal, das ihm einen solchen Freund geschickt hatte. (52) Fiedler war auch der Einzige, „der wirklich auf seine Absichten einging". (53)

Für K l i n g e r bedeuteten Freunde weder Helfer noch Kämpfer. Für ihn hatte Freundschaft keinen anderen „Zweck", als sich aneinander zu

freuen. „Freunde brauche ich nicht", pflegte er zu sagen. Wie das tat, wenn man „gebraucht" wurde, hatte er am eigenen Leibe erfahren. (54) Wahrscheinlich gab ihm die Affäre Stauffer diesen Stoß. Lange waren er und Stauffer gute Freunde gewesen. (55) Nach dem Skandal um Lydia Escher hatte Klinger jedoch für Stauffer jedes Gefühl der Achtung verloren. (56)

S t a u f f e r verlangte von seinen Freunden, daß sie ihm alles seien, was außer seinem Wesen lag. (57) So suchte der Grübler mit Vorliebe kraftvolle Naturen. So erlebte er am stärksten die Freundschaft mit Klinger. (58) Sie waren sich gegenseitig Lehrer und Schüler zugleich, (59) und besonders Stauffer mühte sich, den Freund zu erfreuen. (60)

L e i b l schloß sich am ehesten an Künstler an. Besondere Bedeutung gewannen für ihn die Beziehungen zu Trübner, Viktor Müller, Thoma, Eysen, Schuch und vor allem zu Sperl, der lange mit ihm zusammen arbeitete. Zeugnisse dieser letzten Freundschaft mit Sperl sind auch die gemeinsamen Bilder, auf denen Sperl für die Landschaft, Leibl für die figürliche Darstellung verantwortlich zeichnete.(61)

T h o m a verstand es wie wenige Menschen, leicht Freunde zu gewinnen. Auch ihm erschien wahre Freundschaft als etwas Heiliges. (62) Immer war er darauf bedacht, sich mit Menschen zu verbinden, die „nach dem Edlen strebten". (63) Besonders wichtig war ihm die Gemeinsamkeit des Erlebens. (64) So ist die Zahl der Künstler, mit denen Thoma freundschaftliche Beziehungen unterhielt, sehr groß. (65) Besondere Bedeutung erlangte sein Bund mit Henry Thode, vergleichbar vielleicht der Freundschaft zwischen Marées und Fiedler. Nur kam hier noch eine gefühlsbetonte Herzlichkeit hinzu. (66)

III. Die geistige Umwelt.

6. Kapitel: Wissenschaft.

Künstler, die sich wissenschaftlich betätigen, sind im allgemeinen ebenso selten wie Wissenschaftler, die eine Kunst betreiben.

Wohl untersuchte Richter einmal die Stellung der Wissenschaft im geistigen Leben der Zeit und kam zu dem Ergebnis, daß Kunst und Wissenschaft durchaus nicht feindlich nebeneinander stehen dürften. (1)

Aber die übrigen Künstler zeigten kaum ein beachtenswertes Interesse für die Wissenschaft.

Dagegen bemühten sich alle Künstler wenigstens vorübergehend, sich mit den Strömungen der Philosophie auseinanderzusetzen.

Die Schopenhauerschen Lehren gaben manchem Künstler eine harte Nuß zu knacken. Feuerbach glaubte wohl, den schopenhauerschen Pessimismus bald überwunden zu haben, während Marées mehr von ihm mitgenommen wurde, sodaß er sich erst später zu einer positiven Lebensauffassung durchringen konnte (2) Auch Stauffer kam lange nicht über ihn hinweg, zumal er sich auch literarisch von ihm angezogen fühlte. (3) Thoma schließlich befreite sich wesentlich schneller, sodaß ihm später die Philosophie Schopenhauers vorkam wie eine „Junggesellenfurcht vor den Übeln und kleinen Scherereien des Lebens". (4)

Wesentlich geringer war der Einfluß Nietzsches

Dabei ist allerdings zu bedenken, daß die Lehre Nietzscheserst bekannter wurde, als die meisten Künstler schon fest in ihren Lebensanschauungen verankert waren. Leibl, der sich überraschender Weise sehr häufig mit philosophischen Fragen befaßte, wußte in seinem Hang zum Mystizismus nichts mit Nietzsche anzufangen. (5) Dagegen war Thoma besonders von Nietzsches „Zarathustra" stark gefesselt. (6) Daneben beschäftigte sich Thoma auch sehr intensiv mit der indischen Philosophie, in der er die Lösung mancher lange umkämpften Probleme zu finden glaubte. (7)

7. Kapitel: Literatur.

Inniger waren die Beziehungen der Künstler zur Dichtkunst.

R i c h t e r las gern und häufig. Durch die geistige Auseinandersetzung mit den Dichtern wurden ihm die Bücher sehr oft zu lieben Freunden. Das erste wichtige Buch war ihm die Bibel. Sie begleitete ihn sogar bis nach Italien hinein. (1) Von ihr gelangte er zu einem eingehenden Studium der Bücher Luthers, die ihn besonders wegen der „überaus gewaltigen Sprache" fesselten. (2) In den Märchen und Sagen erschloß sich ihm „eine neue Welt". (3) Alles, „was er las, suchte er auf seine Kunst anzuwenden". (4) Liebe Freunde waren ihm auch Auerbach (5) und Claudius. (6) An Shakespeare gefiel ihm besonders die künstlerische Eigenwilligkeit. (7) Mit dem Dante wußte er dagegen nicht viel anzufangen. (8) Matthison tat er leicht ab, (9) und Franz Pocci fand er zwar „interessant und höchst anregend", aber höherer Wert maß er ihm nicht bei. (10) Ossians Lieder gefielen ihm nicht (11), während ihm die Biographien Plutarchs manche frohe Stunde schenkten. (12)

Goethes Unantastbarkeit stand ihm um so höher, als jener in einer Zeit gewachsen war, in der „Deutschland getrennt, zerrissen, ja, von Fremden unterjocht" war. (13) Besonders erfreuten ihn seine Prosaschriften: „Dichtung und Wahrheit" und der „Meister Wilhelm". (14) Er fühlte sich durch Goethe so sehr bereichert, daß er immer wieder zu seinen Werken griff. (15) Ohne die deutsche Dichtkunst und die Deutschen Märchen wäre Richter wohl nie zu dem geworden, was er dem deutschen Volk durch seine Volkskunst war.

B ö c k l i n sah sich besonders durch Bücher mit bizarren Bildern gefesselt. (16) Jean Paul zog ihn vornehmlich durch seine Mischung von „Geist und Phantastik" an. (17) An Gottfried Keller interessierte ihn mehr das Inhaltliche. (18) Möricke lehnte er brüsk ab. (19) Im Ganzen war Böcklin wohl sehr lesefreundlich, hatte aber keine eigene Stellungnahme zu den literarischen Erscheinungen.

Mit ihm verglichen ist F e u e r b a c h ein ausgesprochener Vielleser. (20) Doch hatte er lange vor der zeitgenössischen Dichtung wenig Respekt.(21) Zunächst fesselten ihn vor allem Uhland, (22)Rükkert, (23) Herwegh,(24) und Auerbach. (25) Vorübergehend gefielen ihm auch die deutschen Märchen. (26) An der Bibel bevorzugte er das alte Testament, (27) Dann interessierten ihn auch stark die Sagen des klassischen Altertums. (28) „Don Quinchote" nannte er das „Buch der Bücher" (29) und obwohl er die Werke des älteren Dumas früher bereits abgelehnt hatte (30), las er sie später sehr gern. (31) Zu seinen stärksten Bucheindrücken gehörte am ehesten der „Dante", (32) bei dessen Lektüre vor seinem Auge sogleich mehrere Bildkompositionen entstanden. (33) Zu Goethe hatte er nie das rechte Verhältnis. Zwar erschienen ihm seine Gedichte als ein „Schatz" (34), aber daß er den Faust bevorzugt in einer italienischen Ausgabe, zeigt deutlich seine Einstellung. (35)

M a r é e s war kritischer eingestellt als Feuerbach. Freiligraths Dichtungen lehnte er ab. Goethe war ihm ein Gegenstand häufiger Betrachtungen. (36) Lessings Einfluß glaubte er in der gesamten Kunst und Literatur zu erkennen. (37) Eine besondere Vorliebe hatte er für Shakespeare. (38) Stark war auch sein Interesse für die geschichtlichen Werke eines Treitschke, (39) wie für beschreibende und biographische Werke. (40) Dagegen ist die summarische Ablehnung der modernen französischen Literatur bezeichnend. (41) Er fand es sehr abge-

schmackt, daß sich die jungen deutschen Vertreter von den Franzosen ins Schlepptau nehmen ließen.(42)

K l i n g e r hatte in seiner Jugend alles wahllos durcheinander gelesen. Später schien ihm jedoch der geistige Gehalt für die Güte eines Werkes entscheidend. (43) Er war durchaus kritisch eingestellt und ging oft fast zu sachlich zu Werke, sodaß die ablehnenden Urteile die zustimmenden überwogen. So schickte er Scheffels „Eckehard" nahezu ungelesen zurück. (44) Auch Bodenstedt, Freytag, Wildenbruch, Hopfen, Spielhagen und Voß sagen ihm nicht zu. (45) Ebenso ablehnend verhielt er sich zur zeitgenössischen französischen Literatur. (46) Maupassant, Flaubert und Zola erschienen ihm als die Inbegriffe des „Häßlichen und Zotigen".(47) Gefiel ihm aber wirklich etwas, dann gab er es auch begeistert zu. So schätzte er Georg Brandes außerordentlich. (48) Manche Werke las er auch erst nach der persönlichen Bekanntschaft mit den Dichtern. So gelangte er z.B. zu R. Voß, von dessen Werke er allerdings sehr enttäuscht war, (49) so daß ihn das für die Bücher ausgegebene Geld reute. Brandes dagegen regte ihn gar durch die Bekanntschaft zum Schaffen an. (50)

S t a u f f e r traf von vornherein eine sorgfältigere Auswahl als die meisten anderen Künstler. Zwar erschien ihm alles Schöne lesenswert, (51) aber die Zahl der Bücher, die durch seine Hände gingen, ist nicht groß. Dazu gehörten vor allem Grimms Märchen, Goethes Gespräche mit Eckermann und die „heilige Schrift". (52) Die Märchen zogen ihn am stärksten an durch ihre Volksverbundenheit. (53) Von Goethes Werken liebte er besonders jene, die von Kunst handelten. (54) Auch die „Göttliche Komödie", die er in der Übersetzung des Königs von Sachsen las, begeisterte ihn. (55)

L e i b l hatte in seiner Jugend Abenteuer- und Gespenstergeschichten, den Don Quichote und den Simplizissimus gelesen. (56) Später, als ihm die

Natur zu dem Buch geworden war, in dem er Zeit seines Lebens blätterte, kam er vom Lesen ganz ab. (57)

T h o m a hatte eine ganz besondere Freude an der Dichtkunst. Darin war er wieder Richter sehr ähnlich. Oft sind es sogar die gleichen Werke, die auch Thoma begeisterten. Für ihn war die Dichtung erst durch die Verbindung von Form und Inhalt gegeben. Seine Einstellung zur Bibel unterschied sich von der Richterschen insofern, als er in der Schöpfungsgeschichte mehr ein „gewaltiges Gedicht" sah. (58) In besonderer Gunst standen bei ihm die deutschen Klassiker. Hölderlins Hyperion las er des Öfteren. (59) Schillers Werke waren ihm ein „geistiger Schatz", (60) und von Goethe las er „ungefähr alles". (61) Besonders die Goethesche Lyrik „umschwebte ihn, wenn er Landschaften malte". (62) Daneben standen die vielen anderen, für die er nur vorübergehendes Interesse hatte. Greif, (63) Jean Paul, (64) Fritz Reuters Dialektdichtungen (65), Hansjakob (66) und Dehmel, der „mit seinem Wesen und auch mit seinen Gedichten sein Herz gewann". (67) Nebenher beschäftigte er sich auch mit den Neuerscheinungen am Theater. Er empfand das Drama als ausgesprochenen Gegensatz zur Bildenden Kunst. Deswegen lehnte er auch einen direkten Einfluß z.B. Schillers auf seine künstlerische Tätigkeit ab. (68) Und doch glaubte er später, gerade in der dramatischen Kunst sei die Vereinigung aller Künste nicht nur möglich, sondern notwendig.(69)

8. Kapitel: Musik.

Auch zur Musik unterhielten fast alle Künstler innige Beziehungen.

In R i c h t e r s Leben hatte sie einen bedeutungsvollen Platz. Bewundernd stand er vor den Werken der großen Meister. Vor allem schätzte er Lortzing und Weber. (1) Mozart und Palestrina, auch reine Kirchenmusik, alles war ihm recht. (2) In die Musik Wagners konnte er sich nicht so recht hinein finden. Nur bei den Meistersingern war er hingerissen von der „romantischen Schönheit". (3)

Auch M e n z e l war ein großer Musikliebhaber. Mit einer gewissen Regelmäßigkeit besuchte er Opern und Konzerte. Wie Richter verzichtete auch er auf jede Kritik und blieb stets der naive Musikfreund. Musik erschien ihm „wenn nicht als die erste, so doch unstreitig als die am mittelbarsten aufs Herz wirkende Kunst". (4) Er schwärmte für Mozart und Haydn, achtete die Kirchenmusik, (5) und zählte weiter zu seinen Freunden Gluck, Weber und Händel. (6) Einen besonderen Wert legte er auch auf eine saubere Wiedergabe. (7)

B ö c k l i n hatte dagegen, obwohl er die Musik sehr schätzte, keine besondere Neigung. Aber die Musik Wagners mißfiel ihm stets. (8) Vor allem störte ihn das Leitmotiv. (9) Der gesamte Kunstaparat Wagnerscher Bühenaufführungen blieb ihm fremd, weil er ihn nicht übersehen konnte. (10) Wohl aus diesem Grunde wies er auch das Ansinnen Cosima Wagners, Bühnenbilder für die Opern zu entwerfen, zurück. (11)

Die musikalischen Eindrücke der Jugend beeinflußten F e u e r b a c h derart, daß er frühzei-

tig „gute von mittelmäßiger Musik zu unterscheiden lernte". (12) Vorübergehend entschloß er sich einmal, ebenso „musikalisch zu werden, wie er malen lernte," (13) und mühte sich seine Singstimme zu kultevieren. (14) Oft ging er in Konzerte und Opern. Tief war der Eindruck der Mendelsohnschen Musik, (15) zumal sie ihn an das Elternhaus erinnerte. (16) Besonders ins Herz geschlossen hatte er die Mozart'sche Musik. Von seinem „Dante" sagte er, er werde „Wie ein Andante von Mozart sein". (17) Mozarts Opern vor allem der „Figaro" und die „Zauberflöte" erhoben ihn in den Himmel. (18) Ähnlich stark wirkte Beethoven auf ihn, dessen c-moll-Symphonie ihn „durchrüttelte" und ergriff wie „noch nie etwas". (19) Auch Gluck und Haydn gehörten zu seinen Lieblingen. (20) Weniger sympathisch stand er der Brahmsschen Musik gegenüber. (21) Vollkommen ablehnend verhielt auch er sich zu Wagner. (22)

Für M a r é e s hätte die Musik nur eine nebensächliche Bedeutung. Einzig Wagner beschäftigte ihn mehrfach. Wagners Einflüsse glaubte er auch in der italienischen Musik zu erkennen. (23) Wagners frühe Werke verursachten ihm zwar ein Mißbehagen, aber er glaubte doch, daß die Wagnersche Musik „manchen Menschen etwas zu sagen" hätte. (24)

K l i n g e r s Beziehungen zur Musik waren sehr ausgedehnt. Aber hemmungslose Hingabe an den musikalischen Augenblick gab es für ihn höchst selten. Er liebte Schumann, dessen Kompositionsweise auch auf seine eigene Entwicklung nicht ohne Einfluß geblieben war, (25) schätzte Bach, besonders in seinen großen Oratorien, (26) und nur die Neunte von Beethoven ließ ihn schon einmal die Kritik vergessen. (27) Die Brahmsschen Phantasien regten ihn zu einem eigenen Radierungszyklus an. (28) Mit der übrigen zeitgenössischen Musik setzte er sich ebenfalls auseinander. An Wagner glaubte er nicht achtlos vorübergehen zu können. Wenn ihm die Meistersinger auch wie „ein moderner Renaissance-Bierpalast"

erscheinen wollten, so mußte er doch erkennen, daß „manche schönen Sachen drin wären". (29) Auch die Musik Richard Strauß' nötigte ihm große Achtung ab. (30)

Der einzige ausgesprochene Liebhaber Wagnerscher Musik war T h o m a . „Tief ergriffen fühlte er die Macht seiner großen Kunst". (31) Durch die persönlichen Beziehungen zum Hause Wahnfried wurde dieses Gefühl noch vertieft. Er war häufig Gast im Hause Wagner, so daß er „nach und nach alle Werke sah und hörte". (32) Er empfand sich selbst zwar als unmusikalisch, meinte damit aber wohl mehr die Kenntnis musikalischer Einzelheiten. (33) Am höchsten schätzte er den Tristan, gegen den ihn der Parsifal anzufallen schien. (34) Auch die Nibelungen begeisterten ihn sehr. (35) Die gleiche Sympathie übertrug er auch auf den Sohn Wagners, den er ebenso sehr als Dirigenten wie als Komponisten achtete. (36) Außer Wagner liebte er noch Bach, dessen Musik seine Seele befreite (37) und Liszt (38).

9. Kapitel: Theater.

Erst im Laufe des 19. Jahrhunderts entwickelte sich das Theater zu seiner besonderen Bedeutung im kulturellen Leben.

Daher weiß auch R i c h t e r noch kaum etwas vom Theater zu berichten. Häufiger sprach M e n z e l von seinen Erlebnissen im Theater. Einige Bilder aus dem Theaterleben belegen sie deutlich. (1) Er fühlte sich ebenso sehr angeregt durch die Vorgänge auf der Bühne als auch im Zuschauerraum. (2) Erst gegen Ende seines Lebens wurde er theatermüde, besonders auch noch, weil das Aufkommen der „Lachstücke" seine Ansprüche immer unbefriedigter ließ. (3)

B ö c k l i n war ein erklärter Gegner des Theaters, da ihn die Furcht „vor Erschütterungen" nicht zum Genuß kommen ließ. (4)

F e u e r b a c h dagegen zeigte außerordentliches Interesse. (5) In Antwerpen, Paris und Rom war er häufig Gast der Theater. Die italienische Bühne vermittelte ihm die tiefsten Eindrücke. (6) Aber auch er wurde zuletzt ein ausgesprochener Theaterfeind. Jetzt fand er das „Auspumpen der dramatischen Situationen als unkünstlerisch", (7) und konnte nicht übersehen, daß man „Pappdeckel und Schminke" mißbrauchte. (8) „Er haßte den Dekorationsunfug mit allem, was dazu gehörte, von Grund seiner Seele". (9) Schließlich machte er sogar die „wahnsinnige Theaterlauferei" für den pappdeckelnen Kultus der Gegenwart" verantwortlich. (10)

Für M a r é e s hatte das Theater insofern Bedeutung, als sein Interesse auf literarischem Gebiet vornehmlich das Schauspiel umfaßte. (11)

K l i n g e r beschäftigte sich ebenfalls nur zeitweilig mit dem Theater. In der Form, in der es sich ihm bot, blieb es ihm jedoch fremd. Der ganze Apparat des modernen Theaters ließ ihn vollständig kalt. (12)

S t a u f f e r gehörte in Berlin anfangs zu den häufigsten Premierenbesuchern. Neben den Klassikern reizten ihn ebenso die modernen Dichter. Für seine Einstellung ist das Urteil über Ibsens „Volksfeind" bezeichnend, den er als modern bis zur „Poesielosigkeit" empfand. (13) Da er nur der Dichtung wegen in das Theater ging, fühlte er sich durch die übertriebene Eleganz der anderen Besucher angewidert. (14) Im Gegensatz zur antiken Tragödie nannte er das moderne Theater sehr verdorben und erneuerungsbedürftig. (15)

T h o m a s Einstellung zum Theater war die Gleiche wie zur Musik. Ihn interessierte am Theater mehr der bildhaft-künstlerische Aufbau der Handlung Erscheinungsformen und scenische Hintergründe. Deswegen gefielen ihm bisweilen auch die damals so sehr beliebten „lebenden Bilder". (16) Schauspielkunst hatte für ihn insofern einen Sinn, als sie den menschlichen Körper eingliederte in ein Bild, das auf Wirkung berechnet war. Daher lehnte er auch die naturalistische Wiedergabe ab. (17)

10. Kapitel: Religion.

Eine religiös-kirchliche Betätigung in irgendeiner Form gab es für viele Künstler überhaupt nicht. Dahin gehören vor allem Leibl, Klinger und Marées. Daß aber auch sie nicht religionslos waren, beweißt ein Blick auf ihre Bilder. Sowohl Leibls „Frauen in der Kirche", wie Klingers verschiedene Christusbilder als auch Marées' Dreiflügelbild mit den Heiligen Hubert, Georg und Martin (1) - um nur je ein Beispiel anzuführen - zeigen die innige Verbundenheit mit der Religion.

Wesentlich faßbarer dagegen war die Religiosität R i c h t e r s , die ihre Wurzeln im positiven Christentum hatte. (2) Die Voraussetzung für seine Religiosität war ein „felsenfestes und anhaltendes" Gottvertrauen. (3) Religion - das heißt: Gottverbundenheit, war ihm stets inneres Bedürfnis. In ihr allein sah er den Weg zu „Wahrheit und Glückseligkeit". (4)

F e u e r b a c h wurde sich über seine Auffassung von Gott nie recht klar. Seine inneren Beziehungen zum Christentum waren gering. (5) Dabei erkannte er durchaus die Notwendigkeit der Gottverbundenheit. (6)

T h o m a war sehr religiös erzogen. Nach einer harten Kampfzeit wuchs er erneut in eine tiefe und immer wieder von neuem erlebte Gottverbundenheit. Dabei war sein Glaube ebenso stark und sein Vertrauen ebenso unerschütterlich wie bei Richter. (7) Bereits der Versuch, in die Existenz Gottes einen Zweifel zu setzen schien ihm lächerlich. (8) Ebenso schlicht war auch seine Frömmigkeit, (9) die ihm „zu einer Kraft der Seele" wurde und ihm erst

„Leben spendete". (10)

Dem Bekenntnis nach waren Böcklin, Feuerbach, Marées, Menzel und Stauffer evangelisch, und Richter, Leibl und Thoma katholisch getauft.

Mochte auch die religiöse Erziehung des einen oder anderen Künstler in seiner Jugend von streng kirchlichen Gesichtspunkten geleitet gewesen sein, fast alle lösten sich später mehr oder minder von einer praktischen Kirchlichkeit.

Richter hatte allzu früh erkannt, welchen unseligen Einfluß die Glaubensspaltung in Deutschland auf die ganze Entwicklung gehabt hatte. (11) Die Beobachtung, daß Menschen der Kirche nicht um Gottes, sondern nur der Kirche wegen anhingen, erschreckte ihn. (12) Er fühlte sich daher weder als evangelisch noch als katholisch, sondern einfach als Christ. Nur so konnte es geschehen, daß er um die Osterzeit in der katholischen Kirche das Abendmahl nahm und bald darnach in der protestantischen Predigt im Dom oder in St. Afra in Meißen Erbauung suchte. (13)

In fast gleicher Weise entwickelte sich T h o m a , der am Ende auch nur noch eine christliche Religion anerkannte. Auch er litt wie Richter unter dem Zwiespalt und hoffte gar für den einzelnen durch seine Kunst zwischen ihnen eine Brücke schlagen zu können. (14)

Unter allen Künstlern des 19. Jahrhunderts findet sich nur einer, der auch später im streng kirchlichen Sinne seine Pflicht erfüllte: M e n z e l . Für ihn war Religion, Gott und Kirche zu einem so selbstverständlichen Bund vereinigt, daß es für ihn gar keine Frage zur Entscheidung gab.

11. Kapitel: Natur.

Die Natur hatte von jeher im Leben wie im Schaffen der bildenden Künstler ihren besonderen Platz.

R i c h t e r s Naturgefühl stand gleichwertig neben seiner Religiosität. Die Natur war ihm eine Quelle des Seins. Er liebte sie in ihrer Vielgestalt und suchte ihre Ebenmäßigkeit, wo er sie nur finden mochte. (1)

Auch M e n z e l brauchte die Natur als Mensch und Künstler in gleicher Weise. (2)

Dann machte sich allmählich der Natur gegenüber eine gewisse Entfremdung bemerkbar.

So war die Natur für Böcklin bereits Gegenstand eingehendster Untersuchungen geworden. Sich ganz von dem Reiz einer Landschaft einfangen zu lassen, war für ihn schon eine Unmöglichkeit. (3)

F e u e r b a c h sah in der Natur beides: Problem und Quelle des Erlebens. Besonders in der Zeit der Erfolglosigkeit bedeutete ihm die Natur viel. Vielleicht erklärt diese Einstellung Feuerbachs zur Natur manchem erst sein wahres Künstlertum. (4)

Ähnlich war auch M a r é e s' Haltung. Er sezierte nie wie Böcklin, sondern nahm mehr die Gesamtheit der Erscheinungen in sich auf, um sie dann allerdings - wenn auch mehr gefühlsmäßig zu zergliedern. (5)

S t a u f f e r empfand die Natur besonders stark, sodaß er lange glaubte, nur in ihr seine Werke schaffen zu können. Später verfiel er jedoch in das Gegenteil und versuchte sogar die Natur in seine Grübeleien einzubeziehen. (6)

Trotz mancherlei Umwegen gelang es L e i b l doch, sich die künstlerische Naivität in seiner Einstellung zur Natur zu retten. So konnte er die Natur stets so nehmen, wie sie sich ihm bot. Er schätzte besonders solche Gegenden, in denen er sich gleich zu Hause fühlen konnte. (7)

Für T h o m a war die Kenntnis der Natur und ihrer Erscheinungen selbstverständlich und auf das Engste verknüpft mit einer großen Naturliebe. (8)

12. Kapitel: Vaterland.

1. Abschnitt: Heimat.

Es ist immer wieder festzustellen, daß die Heimat zu dem wenigen gehört, das die Menschen nie vergessen können.

Für die deutschen Künstler, die seit den Italienreisen Dürers häufig eine Fahrt in die italienischen Kunstzentren machten, begann mit dem 19. Jahrhundert auch ein Wandel in der Einstellung zu Heimat und Volk. Es geschah jetzt öfter, daß sie ihr Land verließen, nicht mehr zu Studienreisen, sondern um jenseits der Grenzen zu schaffen. Auf die Romantiker und im besonderen die Nazarener, die wenigstens innerlich in starker Verbindung zur Heimat gelebt hatten, folgte zunächst ein Rückschlag.

R i c h t e r , den man auch wohl den letzten Romantiker nennt, war zunächst dem Zug der Gewohnheit gefolgt. Er erhoffte wie so viele andere von der Italienreise alles Glück. Aber gerade in Italien erkannte er, wie sehr er des heimatlichen Bodens bedurfte, um so schaffen zu können, wie es ihm vorschwebte. (1) Wohl kam auch ihm vorübergehend der Gedanke an eine Einbürgerung in Italien, aber die Sehnsucht nach der Heimat ließ sich nicht zurückdrängen. (2)

Für M e n z e l war das Heimatgefühl ebenfalls Voraussetzung für Leben und Kunst, er war mit Berlin und dem märkischen Land derart verwachsen, daß eine Trennung ihm selbst nicht vorstellbar war.

B ö c k l i n dagegen war der erste Künstler, der seine Heimat aufgab. Der Grund dafür lag wohl einzig in seinem Künstlerwesen, das keine Bindungen

mehr anerkennen konnte, außer der an seine Kunst. So wurde ihm auch Italien nicht zur Wahlheimat, denn mit Italien verband ihn wieder nur seine Kunst.

F e u e r b a c h s Heimatsehnsucht bestand mehr in der Erinnerung an lange nicht mehr vorhandene Bindungen. (3) Da er nur in der Kunst wirklich lebte, glaubte er - an sich ganz folgerichtig - daß seine Heimat „die ganze Erde" sei. (4) So wurde ihm natürlich seine Heimat immer fremder. Dagegen wurde ihm das italienische Leben und die italienische Landschaft immer vertrauter, sodaß am Ende Italien seine Wahlheimat wurde. (5)

Für M a r é e s gilt Ähnliches. Auch er wählte Italien zu dauerndem Aufenthalt. Die alte Heimat zog ihn kaum noch an. Ja, es bedurfte schon einer Reise durch die Heimatlande, um den bloßen Gedanken an sie wieder aufzufrischen. (6)

L e i b l dachte zwar nie daran, sich außerhalb der Heimat anzusiedeln, aber ein Heimatgefühl kannte er wohl auch nicht. Er lebte in so enger Gemeinschaft mit der Natur an sich, daß er seine ursprüngliche Heimat Köln ganz vergaß.

Stark dagegen waren die Beziehungen S t a u f f e r s zu seiner Heimat. Selbst die lange Berliner Zeit vermochte das nicht zu ändern. Daß er dennnoch nur in Berlin oder später in Italien zu schaffen vermochte, läßt sich nur aus seiner Bindung an die Kunst erklären. Den Menschen aber zog es stets zurück in das Bernburger Land. (7)

In T h o m a brach dann wieder stärkstes Heimatgefühl durch. Besonders der junge Mensch litt sehr unter der Trennung. (8) Er blieb ihr immer treu, auch als er mit der Wahlheimat bereits gefühlsmäßig verbunden war. (9)

2. Abschnitt: Volk und Vaterland.

Von noch größerer Bedeutung aber waren die wechselseitigen Beziehungen zwischen Künstler und Volk.

Da empfand sich R i c h t e r ganz klar als Teil des Ganzen. Ja, er verstand überhaupt nicht, wie es einen Deutschen überhaupt in der Fremde halten könnte. „Schon die Entbehrung deutscher Sitten und Gebräuche muß den Deutschen kalt und schlecht werden lassen; ich fühle recht, wie alle fremden Sitten schädlich wirken. Jedes Volk muß Sitte, Gebrauch und Gesetz aus sich erstehen lassen, es wird immer das Passendste und Beste bleiben". (10) Schon in der Wahl seiner Bildinhalte läßt sich erkennen, wie sowohl Voraussetzung als auch Zielgebung bei ihm ganz andere waren, als bei den Deutschrömern. Er belauschte das Volk überall und malte immer wieder nur das Gesicht des Volkes.

M e n z e l s innere Verbundenheit mit dem Vaterland war ebenso stark. Bei ihm ist manches klar und bewußt, was bei Richter nur dunkel erahnt wurde. Während Richter stets der Maler des Volkstums war, zeigte sich Menzel als der Maler der Nation. Aus diesem Dienst an seinem Vaterland folgerte er jedoch nicht die Ablehnung der Kunst anderer Völker, sondern verlangte, daß das Gute der anderen „respektvoll anerkannt", das Schlechte jedoch abgelehnt werden sollte. (11)

Die Deutschrömer kannten keinerlei Verbindung zum Volke. Sie standen für sich. Ihre Kunst sollte der Menschheit dienen. Wie diese Künstler sich allmählich ihrer Heimat entfremdet hatten, so verloren auch fast alle den Halt an ihrem Vaterlande.

So hatte F e u e r b a c h keinen Grund sich zu beklagen, da er sich vollkommen von allem Volk-

haften frei gemacht hatte. Da ist es auch zu verstehen, daß man ihm daheim für seine Kunst nur ein geringes Verständnis entgegen brachte. (12)

M a r é e s , der Prototyp des vollkommen beziehungslosen Künstlers, erkannte als Künstler überhaupt kein Vaterland an. Als Mensch - er vermochte das immer sehr gut zu trennen - blieb er sich jedoch stets seines Vaterlandes bewußt. (13)

L e i b l gelang es zwar noch nicht, die Verbindung von Künstler, Volk und Vaterland zu schaffen. Aber aus seiner ganzen Haltung ist bereits ersichtlich, daß er doch sehr stark im Volk verwurzelt war.

Während die Deutschrömer, wohl auch noch Klinger, sich verzweifelt darum bemühten, etwa ein Idealbild des Menschen schlechthin zu schaffen, rang Leibl um die Gestaltung des Menschen seines Volkes. (Dorfpolitiker, Dachauerinnen, Kirchenbild, Wildschützen usw.)

T h o m a endlich hatte die innere Bereitwilligkeit, mit seiner Kunst gerade deutsche Sitte und den deutschen Menschen zu gestalten. (14)

Auch T r ü b n e r kämpfte wiederholt für eine Reinigung des deutschen Geisteslebens von der Überfremdung. (15)

3. Abschnitt: Politik und Tagesprobleme.

Aus jüngster Vergangenheit ist noch allgemein bekannt, daß die Zeitgenössischen Künstler oft höchst aktiv in den Streit der Meinungen und Parteien eingriffen. Das war im vergangenen Jahrhundert grundsätzlich anders. Mit Politik pflegten sich die Künstler überhaupt nicht zu befassen. Lediglich die Frage nach der Verpflichtung des Staates gegenüber der Kunst wurde gelegentlich aufgeworfen. An

eine solche verpflichtende Aufgabe des Staates glaubte Feuerbach sehr stark, (16) während sich Marées von einem derartigen Eingreifen des Staates nichts versprach. (17)

Der einzige Künstler, der sich in späterer Zeit um Politik und die Tagesprobleme oft recht eingehend kümmerte, war T h o m a , der von seinem Großherzog in die Große Kammer berufen war, um dort die Kunst zu vertreten. Thoma, den diese Aufgabe sogar erfreute, griff dennoch höchst selten ein, weil er trotz allem seine Grenzen kannte. (18)

Schlußwort.

Zusammenfassung.

Aus der Summe der zahlreichen - oft sehr winzigen - Einzelergebnisse ergibt sich die Erscheinung der einzelnen Künstlerpersönlichkeit und ihrer periodischen Entwicklung.

Es kristallisierten sich zwei grundverschiedene Typen heraus, die sich zwar gewiß in fast allen Punkten, in denen allgemein künstlerische Dinge zu beachten sich, sehr ähneln, die jedoch in ihren menschlichen Erscheinungen und vielfachen Ausdrucksformen sehr stark von einander abweichen.

Richter und Menzel zeigten zunächst den noch in seiner gesamten Struktur durchaus gebundenen Künstler. Sie lebten als Bürger in einer bürgerlichen Welt und unterschieden sich von den Nichtkünstlern nur durch die tiefere Innerlichkeit und Folgerichtigkeit des Erlebens. Extravaganzen, Isolierung, Eigentümlichkeiten lagen ihnen ebenso fern wie überbetonter Persönlichkeitskult. Sie fühlten sich nie so sehr als Künstler, daß sie daraus für das äußere Leben besondere Eigenheiten hätten ableiten können. Sie wußten sich im Gegenteil als Glieder eines Ganzen, dem zu dienen ihnen erste Pflicht war. Sie fühlten sich als künstlerische Menschen mit stärkster Bindung an Volk und Staat.

Aus dieser Bindung an die Gemeinschaft des menschlichen Lebens, der Familie, der Heimat, des Volkes und Vaterlandes erwuchs ihre Kraft zu schaffen, beengt und doch in aller Weite ihre Kunstwerke

hineinzustellen in ihre Zeit. Wie sie sich selbst nur als Glieder der Gemeinschaft erlebten, so sollten auch ihre Werke für das Volksganze geschaffen sein, zur Freude, zur Erbauung, zur Anregung und zur Vertiefung des Lebens.

Die Künstler der folgenden Generation befreiten sich immer stärker von diesen Bindungen. Sie sahen sich immer mehr als Einzelwesen und begannen, allmählich alles nur noch auf sich zu beziehen. Der Familiensinn, das Bewußtsein der Bindung an andere Menschen, an die Freunde, an die Gesellschaft, an die Volksheit, das Gefühl des Nicht-für-sich-Bestehens verlor seine Kraft. So wurde sowohl ihre ganze Lebenshaltung, aber auch ihre Kunst eine gänzlich andere. Böcklin, Feuerbach und Marées: in diesen Künstlern wird die absteigende Linie am klarsten deutlich.

Wenn B ö c k l i n , der weder Familiensinn noch ein Gemeinschaftsgefühl hatte, gleichwohl mancherlei Bindungen einging, so war das nur ein erster Zwiespalt zwischen Wollen und Werden.

Bereits bei F e u e r b a c h rundete sich das Wesen, das sich in M a r é e s in allerklarster Deutlichkeit zeigte; der vollkommen b e z i e h u n g s l o s e Künstler. Für Marées besonders war die Kunst längst Selbstzweck geworden. Kunst für die Kunst, das war sein Leitgedanke. Aber auch in Böcklin und Feuerbach vorher und in Klinger und Stauffer nachher waren die Grundzüge dieses Kunststrebens erkennbar. Alle diese Künstler befreiten sich immer mehr von der Bürgerlichkeit, auch in ihrem besten und edelsten Sinne. Sie lösten sich schließlich ganz heraus aus der Gesetzmäßigkeit des Gemeinschaftslebens. Aus diesem Anders-wollen ergab sich häufig auch ein anderes Menschsein. Anders im Vergleich mit den gebundenen Künstler, in noch viel höherem Maß anders als die nichtkünstlerischen Menschen ihrer Zeit. Daß sie

sich nur als Künstler empfanden, war nichts weiter als eine Folgerichtigkeit: der Gemeinschaftsmensch hat sich ganz zum Individuum entwickelt. So ist auch das übertriebene Selbstbewußtsein Feuerbachs nicht so sehr eine persönliche Schwäche als vielmehr eine notwendige Folge der Entwicklung seines Künstlertums.

Noch lebten diese Künstler, als sich schon wieder der frühere Künstlertyp herauszubilden begann, ohne daß allerdings durch ihn jener „Künstler"-Mensch beseitigt werden konnte. Das 20. Jahrhundert gab gerade in steigendem Maße diesem beziehungs- und bindungslosen Künstler, dessen Wesen in Böcklin, Feuerbach und Marées erstmals vorgelebt war, deutlichstes Gepräge.

Mit L e i b l erschien wieder eine Künstlerpersönlichkeit, die zwar noch nicht vollkommen die alten Bindungen wieder fand, die sich aber dennoch durchaus bemühte, Verbindungen, die ihm unerläßlich schienen, wiederherzustellen. Und wenn gerade Leibls Leben bisweilen beziehungslos erscheinen will, so beweist er in seiner Kunst das Gegenteil. Aber auch das Leben und Erleben Leibls war schon vielfach wieder an die Gemeinschaft gebunden.

Erst T h o m a gelang es, in sich selbst alle Gegensätzlichkeiten, alle überlieferten, durch die Deutschrömer an ihn herangetragenen Vorurtei restlos zu überwinden. So kann man ihn durchaus mit Richter und Menzel vergleichen. Es gelang ihm, die vollkommene Bindung an Volk und Einzelmenschen seines Volkes wiederzufinden. Wie die alten Meister, so schuf auch er gerade erst aus dieser Gebundenheit.

Wie aber konnte es geschehen, daß die scheinbar höchst entwickelte Kunst namentlich der Deutschrömer von ihren Zeitgenossen so wenig begeistert aufgenommen wurde?

Menzel sowohl wie Richter hatte doch auch in ihrer Jugend manchen Kampf auszufechten, zunächst den, den jedes Neue gegen das Alte durchzumachen hat. Auf der anderen Seite aber versuchte eine Kunstkritik, die aus liberalistischen Gedankengängen eine falsche Kunstanschauung entwickelte, den Geschmack des Publikums auf Bahnen zu lenken, auf denen das breitere Publikum nur schwerfällig und nie begeistert folgen konnte. Dennoch gelang es sowohl Richter wie auch Menzel in verhältnismäßig kurzer Zeit zu vollster Anerkennung für ihre Kunst zu gelangen.

Den Deutschrömern gelang das zum Teil überhaupt nicht. Feuerbach und Marées erlebten beide nicht mehr die Anerkennung ihres Schaffens. Und wenn Feuerbach sich so bitter über die Teilnahmslosigkeit des deutschen Zuschauerpublikums beklagte, weil es gar keinen Geschmack an seinen Bildern finden wollte, so wissen wir heute, daß Feuerbach diesen Zustand selbst verschuldete. Er erwartete vom Zuschauer nähmlich etwas, das ihm selbst nicht gegeben war. Es genügt sicher nicht, daß ein Künstler hinter seinem Werk steht. Ebenso wie der Einzelmensch nicht allein bestehen kann, ebenso kann auch ein Kunstwerk nicht im luftleeren Raum bestehen.

So überrascht es nicht, wenn der Weg zur Kunst Feuerbachs erst über die Lektüre der bald nach seinem Tode von seiner Stiefmutter herausgegebenen Erinnerungsblätter „Ein Vermächtnis" möglich war. Diese Verfallserscheinung in der künstlerischen Persönlichkeit Feuerbachs mußte bei den für alles schwächlich Zarte, für das ästhetisch Artistische interessierten Vertreter jener liberalistischen Kunstanschauung zu einer eingehenderen Beschäftigung mit seiner Kunst reizen.

So blieb die einzige Möglichkeit, an die Erfassung des Schaffens dieser vollkommen beziehungslosen Künstler zu gelangen, der Weg über die Erkennt-

nis der Persönlichkeit jedes einzelnen Künstlers. Und als die nicht mehr interessieren konnte, mußte notwendig das Interesse an den Kunstwerken erlahmen. Es ist übrigens bezeichnend, daß die Werke Marees' bis heute noch keine halbwegs ungeteilte Zustimmung gefunden haben.

Daß es Böcklin noch am leichtesten fiel, Anerkennung und Zustimmung zu finden, obwohl auch er sich menschlich längst von jeglicher Gemeinschaft freigemacht hatte, läßt sich nur aus dem Umstand erklären, daß er in seinem künstlerischen Schaffen doch noch nicht so isoliert und beziehungslos war, wie er sich gern den Anschein gab.

Und so wird es immer sein: daß nur Kunstwerke, die aus einem Bündnis des Künstlers mit der Gemeinschaft, aus engstem Eingehen in die Vielgestalt des gemeinsamen Volksbodens hervorgehen, auch Wiederhall finden in dem Volke selbst. Alle beziehungslose Kunst wird und muß dagegen dem Volk, jeder Gemeinschaft ewig fremd bleiben.

Vorbemerkung:

Die im Text kapitelweise (jedes Mal mit (1) beginnend) fortlaufend nummerierten Anmerkungen enthalten die Stellennachweise. Dabei wurden die folgenden Hauptwerke durch den Namen (Richter, Menzel usf.) citiert:

Feuerbach: H. Uhde-Bernays, Anselm Feuerbachs Briefe an seine Mutter, Berlin, 1.Aufl. 2 Bände. (cit. I....., II....)

Klinger: H.W. Singer, Klingers Briefe, Lpzg. 1924.

Marées: Meier-Graefe, Hans von Marées. 3.Band des Gesamtwerkes. München 1909/10.

Menzel: H. Wolf, Adolf Menzel, Briefe, Berlin 1914

Richter: L. Richter, Lebenserinnerungen eines deutschen Malers. 12. Aufl. 1905 Frankfurt.

Stauffer: Otto Brahm, Karl Stauffer-Bern, sein Leben, seine Briefe, seine Gedichte. Berlin 1911.

Thoma Hans Thoma, Gesammelte Briefe, 1.Band: Briefwechsel mit H. Thode (cit. I....)
2. Band: Übriger Briefwechsel (cit. II..)

Im übrigen wurden folgende Abkürzungen gewählt:

Böcklin
- Floerke — G. Floerke, Zehn Jahre mit Böcklin. München 1901.
- Frey — Böcklin, nach den Erinnerungen seiner Züricher Freunde, Berlin 1903.
- Schick — Tagebuchaufzeichnungen aus den Jahren 1866, 1868, 1869 über Arnold Böcklin. Hrsg. von H.v. Tschudi. Berlin 1901.
- Lasius — Tagebücher, hrsg. von Maria Nina Lasius, Berlin 1903.
- Runkel — Böcklin-Memoiren. Tagebuchblätter von Böcklins Gattin Angela, Berlin 1910.

	Neben m.Kunst:	Neben meiner Kunst, hrsg. von F. Runkel und C. Böcklin, Berlin, 1910.
Feuerbach	Verm.	Ein Vermächtnis. Hersg. von Henriette Feuerbach, Wien 1882.
	Allg.	Anselm Feuerbach, von J. Allgeyer hersg. von Prof.Dr. Carl Neumann, 2 Bde. Berlin 1904. (cit I... II....)
Klinger	Gedanken	Gedanken und Bilder. Aus der Werkstatt des werdenden Meisters von Max Klinger.
Thoma	Herbst	Im Herbst des Lebens, von Hans Thoma, München 1909.
	Winter	Im Winter des Lebens, von Hans Thoma, München 1919.
	Gedanken	Gedichte und Gedanken von Hans Thoma. Hersg. von Karl Eberlein Konstanz 1919.
Trübner	Personalien:	Personalien und Prinzipien, von Wilhelm Trübner, Berlin 1908.

Anmerkungen.

I. Ich

1. Kapitel: Seelisch-Geistiges.

1. Abschnitt: Ich.

1) Richter, 362, 388
2) Feuerbach, I 27, 93, 193, 123, 124, 130, 138, 155, 156, 177, Vermächtnis 31, Feuerbach I 182, 193, 234, 239, 260, 282, 283, 288, 317, 323, 386, 387, 397, 406, 407, 410, 425, 429, Vermächtnis 72, 76, Feuerbach I 485, 492, 494, 499, 518, 524, Verm. 99, Feuerbach II 58, Allg. II 446, Feuerbach II 93, 117, 159, 203, 208, 218, 235, 242, Vermächtnis 110, 128, 135. Feuerbach I 55, 213, 410, II 188.
3) Marées 8, 20, 24, 34, 62, 103, 123, 126, 159, 169, 170, 180, 206, 209, 214, 224, 250, 251, 260, 269, 274, 280, 292, 34, 51, 174, 203, 223, 75, 203, 283.
4) Stauffer 69, 79, 82, 95, 115, 141, 177, 180, 205, 248, 271, 286.
5) Thoma: B. II 26, 90, 114, 116, 157, 160, 170, 172, 205, B. I 32, 117, 272, 256. Herbst 24, 34, 185, 255, Winter 25. B. I 325.

2. Abschnitt: Stimmungen.

6) Feuerbach I 213, 458, 352, 385, 394, 454, II, 5, 79, 80, 122, I 517, 204, II 18, I 215.
7) Feuerbach I, 223, 387, 452, II 74, Allg.I 218.
8) Feuerbach I 91, 350, 539.
9) Feuerbach I 101, 87, 294, 308, 356.
10) Feuerbach I 124, 144, 233, 246, 502, 511.
11) Feuerbach I 294, 333, 345, 490, 513.
12) Feuerbach I, 370.
13) Feuerbach I 107, 442, 124.
14) Feuerbach II 37, 42, 119.

15) Feuerbach I 502.
16) Feuerbach I 257, II 218.
17) Feuerbach I 126, 208.
18) Feuerbach I, 256, 257, 328, 377, 510, II 8.
19) Feuerbach II 199.
20) Feuerbach I 56, 302.
21) Feuerbach II 291.
22) Feuerbach II 357.
23) Feuerbach I, 334, 482, II 148.
24) Feuerbach I 320, 393.
25) Feuerbach I 303, II 435.
26) Marées 12 49.
27) Marées 19, 34, 63, 103, 273.
28) Marées 115, 126, 130, 168, 175, 21, 27, 57, 72, 85, 81, 185, 212.
29) Stauffer 186, 89, 115, 176, 79, 191, 80, 67, 81, 115, 189, 187, 110, 202, 118, 184, 186, 223, 227, 232, 236, 234, 90, 231, 166, 184, 111, 231, 244, 247, 67, 152, 174, 230, 242, 295,
30) Thoma II 30.
31) Thoma I 41.
32) Thoma I 24, 44, 104, 158.

3. Abschnitt: Selbstbewußtsein.

33) Menzel 29, 24.
34) Feuerbach I 30, 71, 158, 339, 377, 381, 383, 389, 394, 418, 424, 444, 447, 449, 462, II 226, I 154, 155, II 38, 146, 151, 203, 244.
35) Feuerbach, Vermächtnis 42, 65, Feuerbach I 470, 499, 550, II 59, Verm. 114, II 330.
36) Feuerbach II 407, 190, I 124, 367, 319, II 155, 145, I 421, II 91, Verm. 97, Feuerbach II 79, I 118, II 116, 240, 269, 310, 337, 420 491, II 83, 94, 238, 335, I 115, 272, Verm. 134, Feuerbach II 186, 263, I 186, 453.
37) Marees 216, 253, 281.
38) Stauffer 83, 174, 198, 202, 308.
39) Leibl, Mayr 100, 115, 129, vgl. Wolf, Leibl u. s. Kreis 132.
40) Thoma II, 70, 149, 176, 157, 44.

4. Abschnitt: Lebensanschauungen.

41) Richter 363, 388.
42) Menzel 6.
43) Menzel 227.
44) Feuerbach I 135, 158, 145, 150, 356, II 269, 100, I 130, Verm. 46, Feuerbach I 372.
45) Feuerbach, Verm. 96, 112, 166, Feuerbach I 433, 86, 148, II 172, Verm. 138, 164, Feuerbach II 114.
46) Feuerbach II 44.
47) Feuerbach II 229.
48) Marées 266, 17, 290, 28.
49) Marées 12.
50) Marées 13.
51) Marées 129.
52) Marées 34.
53) Marées 162, 22, 162, 236, 36, 61, 62, 173, 265, 97, 96, 33, 230, 221, 169, 158, 189.
54) Klinger, Gedanken 32, 72.
55) Stauffer 180, 215, 110, 123, 92, 166.
56) Leibl, Mayr 128, 74, 75.
57) Thoma, Herbst 42, Winter 71, 118.
58) Thoma II 40, 134, Winter 142, I 152, 137.
59) Thoma I 336, Winter 4, 44, 3, II 46, 164, Winter 116, II 170, Herbst 116.

5. Abschnitt: Menschen.

60) Feuerbach I 335, 483, Verm. 163, II 243, Verm. 164, II 114, I 138.
61) Marées 251, 28, 276, 269, 26, 60, 151, 209, 139, 28, 131, 198, 131, 81, 33, 289, 39, 153, 223.
62) Thoma Winter 55, Herbst 10, 257, 38, I 343.

6. Abschnitt: Briefe und Briefstil.

63) Richter 190.
64) Richter Cassirer 219.
65) Menzel 19, 28, 48, 64, 78, 97, 98, 137.
66) Menzel 150.
67) Menzel 234, 238.
68) Böcklin, Mendelsohn 122.

69) Böcklin, Runkel 204, Neben m. Kunst 280.
70) Böcklin, Frey 185, Neben m. Kunst 221.
71) Feuerbach I 445, 91, 116, 145, 46, 339, 365, 74, 356, 432, 246, 546, II 68, I 527, 371, Allg. II 461, Verm. 41, I 181, 471, 335.
72) Marées 179, 238.
73) Marées 168, 171.
74) Klinger 30.
75) Stauffer 144, 119, 96, 177, 65, Cassirer 312, Stauffer 66, 85, 78.
76) Stauffer 144, 275, 256, 245-66, 266-79, 280-90 126, 301, 84, 136, 109, 114.
77) Thoma II 27.
78) Thoma I 16, II 213, Winter 118, 2, 269, 322.

2. Kapitel: Äußere Lebensumstände.

1) Richter 369, 395.
2) Preller, Uhde-Bernays, Künstlerbriefe 472.

1. Abschnitt: Lebenshaltung.

3) Feuerbach I 469, 173, 429, 442, 447, 455, 470, 199, II 437, Allg. II 182, I 268, 414, 429, 327, II 356.
4) Feuerbach I 293, II 226, 259, 264, 137, 226, I 462.
5) Feuerbach II 355, 27, 28.
6) Feuerbach I 526, 255, II 47, 78, 126, I 370, II 175, 398.
7) Marées 82, 73, 79, 180, 160, 162, 118,
8) Klinger 80, 24.
9) Stauffer 67.
10) Stauffer 99.
11) Stauffer 85, 186, 183.
12) Leibl, Nasse 72, Mayr 12, 58.
13) Leibl, Mayr 72, 103, 68, 127, Nasse 68, Mayr 57 144.
14) Thoma II, 101.

3. Abschnitt: Kleidung.

15) Feuerbach I, 66, 189, 219, 270, 276, 287, 309, 313, 385, 407, 408, 411, 452, 485, 565, II 16, 17, 151, 254, 270, 277, 331, 399.

4. Abschnitt: Wohnung.

16) Richter 313.
17) Menzel 104.
18) Feuerbach I 209, 353, 452, 458, II 193, 195, 274, 404.
19) Marées 73, 87, 93, 97, 99, 102, 128.
20) Stauffer 83, 97, 99, 125, 179, 233.
21) Leibl Mayr 14.
22) Thoma II 13, 21, 23, 32. 69, 79.

5. Abschnitt: Gesundheit.

23) Menzel 17, 45, 78, 92, 102, 116, 123, 158.
24) Böcklin, Runkel 202.
25) Feuerbach I 37, 54, 60, 88, 170, 209, 233, 243, 251, 260, 270, 310, 311, 337, 345, 353, 358, 361, 362, 369, 370, 373, 375, 398, 399, 400, 401, 404, 408, 411, 440, 446, 456, 496, 517, 534, 555, II 22, 26, 30, 49, 71, 80, 86, 104, 218, 284, 345, 386, 393, 397, 406, 447, I 369, 440, 434, II 284, 396.
26) Marées 46, 265, 279, 81, 196, 197, 239, 222, 152, 183, 266.
27) Leibl, Mayr 142, 144, 145.
28) Thoma II 79, I 93.
29) Feuerbach I 364, II 75, 74, 41, I 41, 358, 356, 74, 33.
30) Klinger 97.
31) Trübner, Personalien 34.
32) Marées 104.
33) Leibl, Mayr 1 ff, 23 f., 40 f. 111.

3. Kapitel: Materiell-Wirtschaftliches.

1. Abschnitt: Allgemeines.

1) Richter 307.
2) Menzel 227.
3) Böcklin, Basler Jahrbuch 1917, 272.
4) Feuerbach I 330, 463, 466.
5) Feuerbach I 471, 510.
6) Feuerbach I 547.
7) Feuerbach I 420.
8) Feuerbach I 299, 333.
9) Feuerbach I 473, 480, 346.
10) Marées 21, 236.
11) Marées 264, 214.
12) Marées 129, 271, 288.

2. Abschnitt: Geld.

13) Menzel 40.
14) Böcklin Runkel 299.
15) Feuerbach I, 34.
16) Feuerbach I 267.
17) Feuerbach I 386, 515, II, 208, I 318, II 386, 47, 426, 49, I 519.
18) Feuerbach I 337, 448, 452, 502, II 17, 48, I 285, 383, 306, 341, 397, 315, 462, 267, 199, 302, 379, 380, Allgeyer I 152, Feuerbach II 91.
19) Klinger 24.
20) Marées 166, 209, 129.
21) Leibl, Mayr 20.
22) Leibl, Nasse 76.
23) Leibl, Mayr 17.
24) Thoma II 54, 106, 168, Winter 89.

3. Abschnitt: Honorar.

25) Menzel 4.
26) Menzel 14.
27) Menzel 14.
28) Menzel 71, 81.
29) Böcklin, Schick 183.
30) Böcklin, Runkel 199, 253.
31) Böcklin, Runkel 299.
32) Feuerbach I 205, 324, 424.
33) Feuerbach I 424.

34) Feuerbach I 504, 508.
35) Feuerbach II 68.
36) Feuerbach II 67.
37) Feuerbach II 55.
38) Feuerbach II 90.
39) Feuerbach II 92.
40) Feuerbach II 104 vgl. Allg. II 183, Feuerbach II 205, 216, 221, 216, 221.
41) Feuerbach II 229.
42) Feuerbach II 390.
43) Feuerbach II 411.
44) Feuerbach II 390.
45) Feuerbach II 338, 340, 423.
46) Feuerbach II 258.
47) Marées 287.
48) Klinger 58.
49) Klinger 63.
50) Klinger 77, 145.
51) Klinger 153, 76.
52) Leibl, Mayr 62.
53) Leibl, Mayr 63.
54) Leibl, Mayr 62.
55) Leibl, Mayr 65.
56) Leibl, Mayr 24.
57) Leibl, Mayr 86.
58) Thoma II 111.
59) Thoma II 120.
60) Thoma II 139, 157, 174, 176.

II. Die menschliche Umgebung.

4. Kapitel: Familie.

1. Abschnitt: Vater.

1) Menzel 223.
2) Feuerbach, Verm. 96, 8, I 17, 65, 91, 92, 102, 124, 133, 149, 165, Allg. I 125, Feuerbach I 173, 206, 238, 248, 249, 255, 257, 262, 274, 281, 288, 297.

3) Feuerbach I 299, 353, 441, 465.
4) Feuerbach I 562, 563.
5) Marées 96, 92.
6) Leibl, Mayr 20, 38.
7) Trübner, Personalien 6.

2. Abschnitt: Mutter.

8) Menzel 96.
9) Feuerbach I 55, 149, 444, 454.
10) Feuerbach I 174, 465, 490, 503, 570, 53, 62, 92, 119, 353.
11) Feuerbach I 17, 112, 136, 177, 193, 216, 278, 2 296, 300, 381, 434, 445, 206, II 222, 347, I 178, 181, 222, 224, 239, 259, 302, 305, 311, 432, 455, 470, 201, 421, 426, 448, 450, 487, 548, 407, 410, 518, Verm. 131, I 5, 124, 125, 183, 196, 207, 218, 220, 225, 258, 274, 278, 315, 323, 327, 334, 342, 358, 359, 386, 421, 431, 434, 440, 457, 346, 472, 489, 531, II 79, 114, 132, 140, I 399.
12) Klinger 81.
13) Stauffer 153.
14) Stauffer 193.
15) Stauffer 121, 226.
16) Leibl, Mayr 90,89.
17) Trübner, Personalien 6.
18) Thoma II 180, Winter 89.
19) Thoma I 93.
20) Thoma I 46.
21) Thoma, Winter 7 Herbst 79, I 149, 107, II 249, I 48, 44, II 250, I 157, 164, 176, 206.

3. Abschnitt: Geschwister.

22) Menzel 109, 114, 115, 117, 118, 119, 122.
23) Feuerbach I 498, II 183, 386.
24) Marées 43, 93, 94, 180, 106, 280, 288.
25) Stauffer 59, 62.
26) Thoma, Gedanken 26, II 12, 38, 165.
27) Thoma II 59, 143.

4. Abschnitt: Ehe.

28) Richter 294.
29) Richter 317, 294.
30) Menzel 226.
31) Böcklin, Floerke 17.
32) Böcklin, Runkel 263, 255.
33) Feuerbach I 167, 227, 228, Allg. I 119.
34) Feuerbach, Allg. I 221, Feuerbach II 147, 185.
35) Feuerbach II 198, 199.
36) Feuerbach II 218, 172.
37) Feuerbach II 14, 31.
38) Feuerbach II, 13, 28, 125, 141, 171, 196, 208.
39) Feuerbach II 176, 217.
40) Feuerbach I 543, II 151, 207, 403, 130, 370,38,
41) Feuerbach II 21, 141, 140, 189, 157, 187.
42) Feuerbach II 180, 182, 233.
43) Feuerbach, Allg. I 472, Feuerbach II 16, 19, 21, 28, 31, 65, 74, 75, 94, 96, 113, 128, 136, 141, 143, 147, 203, 218.
44) Feuerbach II 225.
45) Feuerbach II 94.
46) Feuerbach,Verm. 174.
47) Feuerbach,Verm. 173, 174.
48) Feuerbach,Verm. 173.
49) Feuerbach,Verm, 174.
50) Feuerbach, Verm, 174.
51) Marées 51, 134, 181.
52) Marées 83.
53) Marées 300.
54) Marées 299.
55) Marées 69, 83, 90, 100, 108, 155, 152, 153, 156, 298, 165, 166, 167, 170.
56) Marées 159, 166, 180.
57) Klinger 168, 192.
58) Klinger 223.
59) Stauffer 120.
60) Stauffer 120.
61) Stauffer 126, 150.
62) Stauffer 213, 245, 246, 323, 371, 373.

63) Thoma II 149, 150.
64) Thoma Winter 73.
65) Thoma II 153, 160, 154, 172, Winter 73.
66) Thoma II 277, 279, 281, Winter 104.

5. Abschnitt: Kinder.

67) Richter 7.
68) Richter 417.
69) Böcklin, Runkel 254, 302.
70) Böcklin, Runkel 200, Neben m. Kunst 96, 236.
71) Böcklin, Neben m. Kunst 240.
72) Thoma, Herbst 13, 119, Winter 125.
73) Thoma I 267, 275, 304, 310, II 302.

5. Kapitel: Gesellschaft.

1. Abschnitt: Geselligkeit.

1) Böcklin, Floerke 16.
2) Feuerbach I 279.
3) Feuerbach I 301.
4) Feuerbach I 261, 445, 243, II 189, 188.
5) Feuerbach I 498, II 165, 197, 322, I 192,
6) Feuerbach I 466, II 78.
7) Feuerbach I 448, 462, II 100, I 443.
8) Feuerbach I 365.
9) Feuerbach II 77, 183, 270.
10) Feuerbach I 183.
11) Feuerbach I 463, II 381, 432.
12) Marées 79, 83.
13) Marées 21, 32.
14) Marées 32 , 33.
15) Marées 263.
16) Marées 167, 174.
17) Marées 26.
18) Marées 51.
19) Marées 173, 225.
20) Marées 228.
21) Stauffer 290, 88.
22) Stauffer 92, 106.
23) Thoma II 50, Winter 39, 34, II 73 Herbst 36,

Winter 43, I 139.
24) Thoma Winter 102, I 216.

2. Abschnitt: Einsamkeit.

25) Feuerbach I 242, II 177, 148, 218, I 310.
26) Feuerbach I 372, 390, 403, 261, 365, 404, 405, 504.
27) Marées 22, 34.
28) Marées 135, 196.
29) Marées 250.
30) Klinger 41, 74, 223.
31) Stauffer 148, 90, 188.
32) Stauffer 221.
33) Thoma I 34.

3. Abschnitt: Freunde.

34) Richter 190.
35) Richter 257.
36) Menzel 29, 73, 78, 86, 107, 111, 153, 156, 159.
37) Menzel 55.
38) Menzel 215.
39) Böcklin, Mendelsohn 26.
40) Böcklin, Basler-Jahrbuch 1917, 274.
41) Böcklin, Basler Jahrbuch 1917, 271.
42) Böcklin, Floerke 16.
43) Feuerbach I 24.
44) Feuerbach I 409, 472, 357, 495, 509, 513, 531, II 10, 193, I 208, 220, II 82, 111, 193, 183, 218.
45) Marées 28, 50.
46) Marées 79, 182, 187.
47) Marées 90, 162, 281, 111.
48) Marées 35, 57, 60, 65, 81, 129.
49) Marées 19, 25, 26, 33.
50) Marées 129, 141, 138, 150, 185, 182, 201, 219, 222, 190, 191, 194, 228, 255, 258.
51) Marées 12, 29, 20, 58.
52) Marées 65.
53) Marées 192, 30, 64, 80, 168, 250, 185, 217, 126, 106, 125, 214, 285.

54) Klinger 139, 44, Gedanken 72, Klinger 75.
55) Klinger 85.
56) Klinger 94, 146, 201.
57) Stauffer 82, 108, 124.
58) Stauffer 107, 165.
59) Stauffer 194.
60) Stauffer 188. 206, 233, 245, 263, 284.
61) Leibl, Mayr 140, 138, 137, 139.
62) Thoma II 274, Winter 115.
63) Thoma II 41.
64) Thoma II 43.
65) u.a. Schumm (Winter 37, II 93), Leibl (Mayr, Leibl, 40) Steinhausen (II 115), Böcklin (II 109, 117), Hansjakob (Winter 1), Ravenstein (I 131), Eiser (I 120, 178).
66) Thoma II 251, I 116, 117, 15, 19, 87, 95, 114, 135, 141, 149, 153, 173, 188, 206, 214, 228, 231.

III. Die geistige Umwelt.

6. Kapitel: Wissenschaft.

1) Richter 397.
2) Feuerbach, Verm. 167, Marées 148, 33.
3) Stauffer 166.
4) Thoma II 166, 179.
5) Leibl, Mayr 128.
6) Thoma II 204, I 287.
7) Thoma I 173.

7. Kapitel: Literatur.

1) Richter 331, 381,
2) Richter 394.
3) Richter 367.
4) Richter 43.
5) Richter 346.
6) Richter 332.
7) Richter 372.

8) Richter 445.
9) Richter 96.
10) Richter 14.
11) Richter 392.
12) Richter 96, 106.
13) Richter 456, 428.
14) Richter 441.
15) Richter 468.
16) Böcklin, Lasius 33.
17) Böcklin, Frey 159.
18) Böcklin, Floerke 191, Frey 159.
19) Böcklin, Floerke 190.
20) Feuerbach II 348.
21) Feuerbach I 65, 371.
22) Feuerbach Allg. I 101.
23) Feuerbach I 299.
24) Feuerbach I 161.
25) Feuerbach I 130.
26) Feuerbach I 71.
27) Feuerbach I 93.
28) Feuerbach II 176.
29) Feuerbach I 565.
30) Feuerbach II 288.
31) Feuerbach I 188.
32) Feuerbach I 310.
33) Feuerbach I 455.
34) Feuerbach I 65.
35) Feuerbach II 388.
36) Marées 95, 28.
37) Marées 234.
38) Marées 118.
39) Marées 195.
40) Marées 43.
41) Marées 32.
42) Marées 131, 33, 44, 56, 60, 95, 96, 107, 172, 197, 54.
43) Klinger, Gedanken 35.
44) Klinger 15.
45) Klinger 63.
46) Klinger 50.

47) Klinger 139.
48) Klinger 111.
49) Klinger 63.
50) Klinger 126.
51) Stauffer 175.
52) Stauffer 360.
53) Stauffer 361.
54) Stauffer 78, 175, 281, 283.
55) Stauffer 176, 259, 166, 103, 104, 105.
56) Leibl, Mayr 109.
57) Leibl, Mayr 109.
58) Thoma Herbst 193, I 324, 20.
59) Thoma II 196.
60) Thoma, Herbst 147.
61) Thoma, Herbst 130.
62) Thoma, Herbst 130.
63) Thoma, Herbst 50.
64) Thoma, Winter 34.
65) Thoma II 76.
66) Thoma I 307.
67) Thoma I 98.
68) Thoma II 302.
69) Thoma, Herbst 130.

8. Kapitel: Musik.

1) Richter 260.
2) Richter 391, 452.
3) Richter 445.
4) Menzel 7, 117, 218.
5) Menzel 7.
6) Menzel 207.
7) Menzel 119, 113, 196, 123.
8) Böcklin, Lasius 22.
9) Böcklin, Frey 162.
10) Böcklin, Frey 163.
11) Böcklin, Frey 162.
12) Feuerbach, Verm. 8.
13) Feuerbach I 84, 177, 401.
14) Feuerbach I 46, 191, 287, 381, 462.

15) Feuerbach I 156, 145.
16) Feuerbach I 381.
17) Feuerbach, Verm. 93.
18) Feuerbach I 160, 188, 183, 268.
19) Feuerbach I 282, 391.
20) Feuerbach I 183, Allg. I 455, Feuerbach II 442.
21) Feuerbach II 310.
22) Feuerbach II 87, 259
23) Marées 251.
24) Marées 146, 148
25) Klinger 29.
26) Klinger, Gedanken 35.
27) Klinger 98.
28) Klinger 98.
29) Klinger 199, 64, Gedanken 49
30) Klinger 191
31) Thoma, Winter 36.
32) Thoma, Winter 85.
33) Thoma I 148, II 216, I 295.
34) Thoma II 275, 243.
35) Thoma I 105.
36) Thoma I 251, 261, II 265, I 292.
37) Thoma II 317.
38) Thoma II 239.

9. Kapitel: Theater.

1) Menzel 7.
2) Menzel 196.
3) Menzel 236.
4) Böcklin, Frey 49.
5) Feuerbach I 107, 119, II 220.
6) Feuerbach I 242, Verm. 43, Feuerbach II 148.
7) Feuerbach Verm. 171.
8) Feuerbach Verm. 171.
9) Feuerbach Verm. 171.
10) Feuerbach, Allg. II 455.
11) Marées 30, 65.
12) Klinger 206.
13) Stauffer 117, 271.

14) Stauffer 289.
15) Stauffer 289.
16) Thoma II 444.
17) Thoma I 151, 184, Gedanken 45

10. Kapitel: Religion.

1) München Staatsgalerie.
2) Richter 54, 57, 166, 312.
3) Richter 395.
4) Richter 57, 454, 363, 390, 431, 381.
5) Feuerbach I 221, II 56, 59.
6) Feuerbach I 284, 423, 440, 451, II 55, 304, Allg. II 460, Verm. 175, Feuerbach I 134, 264, Verm. 175.
7) Thoma II 91, 59, 93, 163, 99, 172, 198, Gedanken 50.
8) Thoma, Herbst 257, 64.
9) Thoma, Herbst 139, II 105.
10) Thoma II 60, Winter 71, I 179, 163.
11) Richter 385, 194, 193.
12) Richter 287.
13) Richter 332.
14) Thoma II 48, 167, I 63, 70, 71, II 161, Herbst 239, I 252, 307, II 300.
15) Menzel 37, 112, 136, 72.

11. Kapitel: Natur.

1) Richter 31, 116, 150.
2) Menzel 103, 184.
3) Böcklin, Neben m.Kunst 240, Lasius 82, 83, Frey 239, Schick 19.
4) Feuerbach I 85, 88, 138, 164, 189, 198, 209, 245, 253, 411, Verm. 60, 76, 93, Feuerbach I 561, Verm. 99, Feuerbach II 17, 40, 42, 203, 227, 229, Verm. 122.
5) Marées 76, 145.
6) Stauffer 80, 141, 142, 153, 158, 159, 184, 192.
7) Leibl, Mayr, 95, 127, 72, 111, 95, 130, 144.

8) Thoma, Gedanken 27, Winter 32, Gedanken 24, I 21, 34, 35, 107, 152, 163, 232, 249, Herbst 25, 63, 199, Winter 38, 39, 55, 122.

12. Kapitel: Vaterland.

1. Abschnitt: Heimat.

1) Richter 379, 366.
2) Richter 245.
3) Feuerbach I 362, 394, 398, 464, 565, 136.
4) Feuerbach I 136.
5) Feuerbach I 136, 150, 243, 283, 381, II 202, 258.
6) Marées 243.
7) Stauffer 146.
8) Thoma, Gedanken 26, 25, Winter 31.
9) Thoma I 30, 133.

2. Abschnitt: Volk und Vaterland.

10) Richter 379, 360, 376.
11) Menzel 14, 40, 213.
12) Feuerbach I 176, 390, 405, 345, II 290, 138, I 143, 227, 291, II 156, 149, I 544, 547, 550, II 13, 47, 51, 53, 104, I 435, II 78, 120, 137, 195, 267, 297, 302, 303, 333, 371, 372, 377, 421, 385, 420, 421, 439, I 512, 516, II 91, 176, 187, 204, 254, 258, 264, 282, 304, 320, 328, 356, 381, 386, 400, 466, 49, 82, 155, 321, 336, Allg. II 435, 450, 191, 444, 448, 460, 462, 85, 181, 434, 440, 447, Verm. 84, 138, 112, 80.
13) Marées 26, 187, 278, 22, 10, 26.
14) Thoma II 61, Herbst 91, 162, Winter 4, 67, Herbst 162, I 241.
15) Trübner, Personalien 148, 39.

3. Abschnitt: Politik und Tagesprobleme.

16) Feuerbach II 415, 427.
17) Marées 178.
18) Thoma, Winter 40, 109, II 63, I 253, 260, Herbst 116.

Literaturverzeichnis.

Arnold Böcklin

F.Runkel u. C.Böcklin: Neben meiner Kunst Berlin 1910.
F.Runkel: Böcklin-Memoiren, Tagebuchblätter von Böcklins Gattin Angela. Berlin 1910.
G.Berger: Böcklins Maltechnik. München 1906.
G.Floerke: Zehn Jahre mit Böcklin. München 1901.
G.Floerke: Arnold Böcklin und seine Kunst. Hrsg.v. Hanns Floerke. 3.Aufl. München 1921.
H.Floerke: Der Dichter Arnold Böcklin. München 1905.
A.Frey: Nach den Erinnerungen seiner Züricher Freunde. Berlin 1903.
A.Grabowsky: Der Kampf um Böcklin. Berlin 1906.
B.Haendtke: Arnold Böcklin, in seiner historischen und künstlerischen Entwicklung. Hamburg 1890.
G.Hauck: Arnold Böcklins „Gefilde der Seligen" und Goethes Faust. Berlin 1884.
O.Lasius: Tagebücher. Hrsg.v.Maria Nina Lasius. Berlin 1903.
M.Lehrs: Kleine Schriften über Arnold Böcklin. 1897.
J.Manskopf: Böcklin's Kunst und die Religion. München 1905.
J.Meier-Graefe: Der Fall Böcklin und die Lehre von den Einheiten. Stuttgart 1905.
F.M.Meissner, Arnold Böcklin. (Das Künstlerbuch Bd.1.) Berlin 1898.
H.Mendelssohn: Böcklin. (Geisteshelden, Biographien Bd.40) Berlin 1901.
F.v.Ostini: Arnold Böcklin. (Künstlermonographie Bd.70) Bielefeld 1904.
R.Schick: Tagebuch, Aufzeichnungen aus den Jahren 1866, 1868, 1869 über Arnold Böcklin. Hrsg v.H.v.Tschudi. Berlin 1901.
H.A.Schmid: Arnold Böcklin. München. 3 Bde.

H.Thode: Böcklin und Thoma. Heidelberg 1905.
E. Württemberger: Arnold Böcklin, einiges über seine Art zu schaffen, seine Technik und seine Person. Berlin 1912.
A.Lichtwark: Die Seele und das Kunstwerk. Berlin 1899.
A.Frey: Rudolf Koller.

Aufsätze:

Reinhold Begas: Erinnerung an Arnold Böcklin, National-Zeitung 31.5.1903.
Carlo Böcklin: Arnold Böcklin. Über Land und Meer 40.Jhrg. 79.Bd. Nir.3 Oktober 1897.
Max Diez: Zum Fall Böcklin. Die Rheinlande V (1905) S.390 f.
Gustav Floerke: Böcklin über Kunst und Künstler. Kunstchronik 1902 (10.Okt.)
Franz Frank: Drei ungeachtete Entwicklungslinien der Malerei des 19.Jahrhunderts. Diss.Erlangen 1921.
Adolf Frey: Arnold Böcklin, sein Verhältnis zur Poesie und Musik. Westermanns Monatshefte 1903 April.
Friedr.Haack: Böcklin und Klinger, eine vergleichende Charakteristik. Kunst f.Alle 1895 XI S.1.
Paul Heyse: Ein Wintertagebuch (Gardone 1901-02) Stuttgart 1905.
Hugo Katz: Der Realismus Arnold Böcklins. Gegenwart 1890. Nr.37 S.168.
Martin Klotz: Eine Berichtigung der Böcklinbiographie. Allgemeine Schweizer Zeitung. 22.Dez. 1901.
Alfred Koeppen: Bei Arnold Böcklin. Berliner Lokalanzeiger 5.Aug.1898.
Wilhelm Korn: Böcklins „Poesie und Malerei" mit Briefauszügen Böcklins an H.v.Korn. Schlesische Zeitung Breslau, Nr.421 19. Juni 1909.

Kunst für Alle: Graf Schack und Böcklin 1902, 1.und 15.Aug.
Th.Lamprecht: Böckliniana. Anhaltischer Staatsanzeiger. 16.Okt.1907.
Jakob Mähly: Aus Arnold Böcklins Atelier. Gegenwart 1892. Nr.14.
Jakob Mähly: Aus Böcklins Lehrjahren. Deutsche Revue, Sept.1895.
Gottfried Niemann: Richard Wagner und Arnold Böcklin, Leipzig 1904.
Albert Oeri: Arnold Böcklin und Jakob Burckhardt. Süddeutsche Monatshefte. März 1911.
R.Oeri-Sarasin: Beiträge zum Verhältnis zwischen Jakob Burckhardt und Arnold Böcklin. Basler Jahrbuch 1917 S.252-76.
E.Paulus: Ein Besuch im Atelier Böcklins. Westermanns Monatshefte 1902, Mai.
L.P.: Arnold Böcklin, Erinnerungen. Neue Freie Presse Zürich. Februar 1901.
L.P.: Arnold Böcklin und Gottfried Keller. Neue Freie Presse Zürich. 3. und 6. April 1901.
L.v.Przibram: Erinnerungen an Böcklin. Deutsche Revue Sept.1908.
Benno Rüttenauer: Der Fall Böcklin. (Zu Meier-Graefes Buch). Die Rheinlande V (1905) S.206/20.
A.von Salis: Erinnerungen an Arnold Böcklin. Basler Jahrbuch 1902.
Wilhelm Schäfer: Böcklin und Thoma in Heidelberg. Die Rheinlande V (1905) S. 307.
Wilhelm Schäfer: Der Fall Deutschland (Zum Fall Böcklin) Die Rheinlande V (1905) S.472.
H.A.Schmid: Zu Böcklins Freiheit. Allgemeine Schweizer Zeitung Basel. 10.Okt.1890.
H.A.Schmid: Mit Arnold Böcklin. Die Kunst XVIII. Febr. 1917.
H.A.Schmid: Aus Arnold Böcklins Leben. Plan 1897 III, 2.
Ludwig Volkmann: Böcklins Verhältnis zur Natur. Allgemeine Zeitung, München. I,99.

Wilhelm Waetzold: Böcklins Bildkonzeptionen. Die Rheinlande VII, 2 (1907) S. 28.
Albert Welti: Bei Böcklin. Kunstwart, 1901 Februar. S. 400.
Georg Winkler: Graf Schack und Böcklin. Die Kunst. 1902. Aug. und Sept.
Dr.Bernhard Wiß: Erinnerungen an Böcklin. Basel 1921.

Anselm F e u e r b a c h

A.Feuerbach: Ein Vermächtnis. Hersg.von Henr.Feuerbach Wien 1882.
E.Heyck: Anselm Feuerbach. (Knackfuß-Biographie) Bielefeld 1905.
G.I.Kern und Uhde-Bernays: Anselm Feuerbachs Briefe an seine Mutter. 2 Bde. Berlin.
H.Uhde-Bernays: Anselm Feuerbach. Berlin 1914.
H.Uhde-Bernays: Henriette Feuerbach, ihr Leben in ihren Briefen. Berlin 1912.
H.Uhde-Bernays: Feuerbach. (Klassiker der Kunst) Stuttgart 1913.
J.Allgeyer: Anselm Feuerbach 2 Bde 2.Aufl. Hersg.v. Prof.Dr.Carl Neumann. Berlin 1904.

Aufsätze:

F.Burger: Feuerbach und Hölderlin nach einem Gemälde in der Schack-Galerie. Frühling 13.
E.Cohen: Zur Psychologie der Kunst Anselm Feuerbachs. Preußisches Jahrbuch 11.
Fritz Krauß: Der deutsche Feuerbach. Die christl. Kunst.
H.Uhde-Bernays: Aus Anselm Feuerbachs Münchener Studienzeit. Münchener Jahrbuch d.bild. Kunst. 1913.
G.Winkler: Anselm und Henriette Feuerbach. Kunst für Alle 1902, 16. Nov. und 1. Dez.

Max K l i n g e r

Max Klinger: Malerei und Zeichnung. Berlin 1903.
H.W.Singer: Briefe von Max Klinger. Leipzig 1924.
Ferd.Avenarius: Klinger als Poet. München 1917.
L.Brieger- Wasservogel: Max Klinger. (Männer der Zeit 12) Leipzig 1902.
Hildegard Heyne: Max Klinger im Rahmen der modernen Weltanschauung und Kunst. Leipzig 1907.
Max Schmid: Max Klinger: (Knackfuß-Monographie) Bielefeld 1899.
J.Vogel: Max Klinger. (Knackfuß-Monographie) Bielefeld 1926.
J.Vogel: Max Klinger und seine Vaterstadt Leipzig. Leipzig 1923.

Aufsätze:

E.Asenijeff: Das Musikalische in Klingers Schaffen. Musik.Wochenschrift. 1905 Nr.15.
C.Bauer: Klingers Atelier in Rom. (Gespräche mit Otto Grimm). Berliner Börsen Zeitung. 1920 Nr. 311.
O.Brandis: Klinger und Thoma. Jahrbuch der Gesellschaft hamburg. Kunstfreunde. VI (1900) 14/25.
J.Coulin: Aus Max Klingers Jugendzeit. (Tagebuchbl. Clara von Rappards) Der Basilisk.Lit.Wochenbeilage der Nationalzeitung (Basel) 17. Juli 1920.
E.Eckertz: Nietzsche und Klinger. Kölnische Zeitung 19. August 1908.
L.Grimm: Max Klingers Vorfahren und Familie. Vogtländisches Jahrbuch. II (1924) 33/43.
C.Gurlitt: Max Klinger. Kunst für Alle X (1894) 63/73, 81 ff.
B.Haendtke: Max Klinger als Künstler. Über die Kunst der Neuzeit. 2 Straßburg 1899.

M.Kalbeck: Klinger und Brahms. Vossische Zeitung, Berlin 1913 Nr.44.
J.Manskopf: Böcklin und Klinger. Christl.Kunstblatt LII (1910) 161/8, 216/9.
Meder, C.: Erinnerungen an Max Klinger: Der Kunstwanderer (Berlin) 1920 S.416/9.
H.Merian: Aus Klingers Werkstatt. Die Zukunft XXV (1898) 67/77.
F.Servaes: In Max Klingers Werkstatt. Voss.Zeitung. Nr.14. 18.Februar 1917.
Grenzboten: Aus Max Klingers Leben. 1897 IV 29/36.

Wilhelm L e i b l

Julius Mayr: Wilhelm Leibl. Berlin 1907, 2.Aufl. 1914.
Creutz: Wilhelm Leibl. Köln 1920.
Gronau: Wilhelm Leibl (Knackfuß-Monographie) Bielefeld 1901.
G.J.Wolf: Leibl und sein Kreis. München 1923.
Nasse: Wilhelm Leibl. München 1923.
Thoma,H.: In München im Anfang der 70 er Jahre. Südd.Monatshefte. Jan.1905.
E.Waldmann: Wilhelm Leibl. (Knackfuß-Monographie) Bielefeld 1930.

Aufsätze:

Aldeckhoven: Wilhelm Leibl. Kölnische Volkszeitung 24.Jan.1901.
Hermann Becker: Über Wilhelm Leibl. Kölnische Volkszeitung 24. Dez.1909.
Hermann Becker: Erinnerungen an Leibl. Kölnische Volkszeitung 24.Dez.1900.
Ida Beer-Waldbrunn: Trübner und seine Beziehungen zu Leibl und Schack. Kunst und Künstler. XVIII 489/500.
Rudolf Hirth du Frênes: Meine Studienjahre mit Leibl. (Erinnerungen) Ztschr.f.bildende Kunst. Neue Folge XXVI 24 ff.

Cath.Kappertz: Leibl-Erinnerungen. Die Rheinlande XVII (1917) 156/9.
Otto von Leitgeb: Persönliche Erinnerungen an Wilhelm Leibl. Die Kunst III (Kunst für Alle: XVI) 1901 1.April 1901 S.312 ff.
Karl Longuel: Erinnerungen an Leibl.
Julius Mayr: Leibl und Courbet. Kunst und Künstler V 25/36.
Julius Mayr: Leibl und Sperl. Kunst und Künstler V 320/31.
Julius Mayr: Leibl-Fälschungen. Kunst und Künstler VII 177/80.
G.Pauli: Leibl und Trübner. Tag 16. Mai 1908.
Anton v.Perfall: „Der Jäger" von Wilhelm Leibl. Erinnerung von A.Frhr.v.P.
Anton v.Perfall: Wilhelm Leibl in Unterschondorf. Kunst und Künstler IX 432/41.
Poppelreuther: Leibls Frauen in der Kirche. Die Rheinlande VI (1906) S.146 f.
H.Schlittgen: Erinnerung an Wilhelm Leibl. Kunst und Künstler I (1903) 123/32.
K.Simon: Ein Leibl-Biographie. Hilfe 11.
A.Wingen: Wilhelm Leibl, Erinnerungen und Briefe. Die Kunst XXVII (Kunst für Alle XXVIII) (1913) S.398/406.
Alt-Köln: Brief Leibls an seinen Lehrer H.Becker. XIII (1920).
Historisch-politische Blätter: Leibl und Böcklin. 1901 S.707 f.
Kölnische Volkszeitung: Aus Wilhelm Leibls Jugend. 16. Dez.1900.
Münchener Allgemeine Zeitung: Makart und Leibl. 22. Febr. 1907.

Hans von M a r é e s

Julius Meier-Graefe: Hans von Marées. München 1909/10. 1.Bd.: Biographie, 2.Bd.: Abbildungen, 3.Bd.: Briefe.

Conrad Fiedler: Hans von Marées (Privatdruck 1889) i.Fiedlerschriften über Kunst. 1896.
Hans Marbach: Zwei Büsten. (Erzählung) Salon 1874 Heft 5 und 6, Leipzig.
K.Pfister: Hans von Marées, der deutsche Maler in Rom. München 1921.
Karl von Pidoll: Aus der Werkstatt eines Künstlers. Luxemburg 1890.

Aufsätze:

Gerstberger, Karl: Hans von Marées in seinen Briefen. Die Kunst XLVII (Kunst für Alle XXXVIII) 1922/23. S. 25/32.
Robert Graf: Einleitung zu Briefen von Hans von Marées. Kunst und Künstler. V S.367/8.
Adolf v.Hildebrandt: Hans von Marées: Münchener Neuste Nachrichten, 1908 Nr.153.
Adolf v.Hildebrandt: Hans von Marées. Münchener Neuste Nachrichten. 1909 Nr.6, 9.Jan.
Adolf v.Hildebrandt: Zum Verständnis der Kunst Hans von Marées'. Deutsche Kunst und Dekoration. 1923 (1908/09) 277 f.
Die Kunst: Hildebrandt und Marées. Kunst für Alle: LIV 1928/29 S.314/18.
Julius Meier-Graefe: Hans von Marées.
Pidoll, K.v.: Erinnerungen an den Maler Hans von Marées. Kunst und Handwerk. 1827 S.6/18.
Benno Rüttenauer: Hans von Marées und sein Biograph. Die Rheinlande XI (1811) S.352/57.
Karl Scheffler: Hans von Marées. Kunst und Künstler VII (1909) S.285.
Hermann Ubell: Bei Hans von Marées. Wiener Abendpost. 1903 Nr. 352.
Arthur Volkmann: Vom Leben und Gestalten. Jena 1912.
Ludwig Volkmann: Grenzen der Künste. Kühlmann, Dresden 1903 S.27/28.
G.J.Wolf: Aus der Werkstatt eines Künstlers. (Marées) Kunst für Alle XX (1908).

Adolf von M e n z e l

H.Wolff: Adolf von Menzel, Briefe. (Mit e.Vorwort von O.Bie) Berlin 1914.
G.Kirstein: Das Leben Adolf Menzels. Leipzig 1919.
H.Knackfuß: Adolf von Menzel. (Knackfuß-Monographien 7) 1900 Bielefeld.
Julius Meier-Graefe: Der junge Menzel. Leipzig 1906.
F.H.Meißner: Adolf Menzel. (Künstlerbuch 8) 1902.
Karl Scheffler: Adolf Menzel, der Mensch, das Werk. Berlin 1915.
H.v.Tschudi: Aus Menzels jungen Jahren. Berlin 1906.
H.v.Tschudi: A.v.Menzel. Berlin, München 1905.
G.J.Wolf: A.v.Menzel, der Maler deutschen Wesens. München 1915.

Aufsätze:

Kunst und Künstler: Briefe an einen Sammler. XII,3.
Kunst und Künstler: Künstlerbriefe. XII,6.
A.Amersdorffer: Adolf Menzel, „Personalia" Leipzig 1923.
E.W.Brecht: A.Menzel, Wandersbuch. München 1920.
A.Hermann: Wie ich Menzel kannte. Moderne Kunst 20, 1906.
G.J.Kern: Aus Menzels Jugend. Die Kunst XVII Dez. 1915.
G.Kirstein: A. Menzel. Kunstchronik XXXV (1923/24) 487/93.
Rudolf Klein: Adolf von Menzel. Die Rheinlande. IV (1904) 461/76.
Jul.Kurth: A. Menzel und sein Vaterland. Berlin 1905.
F.H.Meißner: Menzel. Die Kunst unserer Zeit. 3 1906 S.35/82.
P.Meyerheim: A.v.Menzel Erinnerungen. Berlin 1906.
P.Meyerheim: Adolf Menzel. Deutsche Rundschau. XVI (1905) 513/29.

W. Pastor: Adolf Menzel. XVIII (1905) 16 Kunstwart.
Pinower,O.: Eine Autobiographie Menzels. Kunst und Künstler XXII (1923/24) 124/31.
G.J.Wolf: Adolf Menzel. München 1916.

Ludwig R i c h t e r

Ludwig Richter: Lebenserinnerungen eines deutschen Malers. Hrsg.von H.Richter. 12.A.1905 Frankfurt.
Briefe: i. Biographischen Jahrbuch. 1.1897.
Burkner, R.: Ludwig Richter, Gotha 1903.
K.Budde: Richters Volkskunst. Leipzig 2.A.1910.
Golz, Br.: Ludwig Richter, der Mann und sein Werk. 2.A. Leipzig 1926.
V.P.Mohn: Ludwig Richter. (Knackfuß-Monographie) Bielefeld 1896.

Aufsätze:

Haenel, Erich: Ludwig Richter. Kunst für Alle. 15.Sept. 1903.
Hoff,J.F.: Ludwig Richter als Freund. Amt und Muße. Frankfurt 1903.
R.Klein: Ludwig Richter. Nord und Süd. Juni 1903.
R.Klein: Ludwig Richter. Jahrb.f.Bildende Kunst 1904 59/64.
M.Osborn: Ludwig Richter. Westermanns Monatshefte Dez. 1903.

Karl S t a u f f e r

Otto Brahm, Karl Stauffer-Bern, Sein Leben, seine Briefe, seine Gedichte. Berlin 1911.
Rheinlande: Stauffer-Bern, Notizen. XI (1911) S.177.
Die Kunst: Aus den Familien Briefen von Karl Stauffer-Bern. XV, 7.
Kunst für Alle. Aus den Briefen von Karl Stauffer-Bern. 28, 5.
Wilhelm Schäfer: Karl Stauffers Lebensgang.Roman 1913.

Emmy Vogt-Hildebrandt: Erinnerungen an Karl Stauffer-Bern, Kunst und Künstler 1910 IX.
G.J.Wolf: Karl Stauffer-Bern, Die Kunst 1911, 4.

Hans T h o m a

Briefe

Thoma, Im Herbst des Lebens. 1909 München.
Thoma, Im Winter des Lebens. 1919 Jena.
Thoma, Gedichte und Gedanken. Hrsg.von Karl Eberlein. Konstanz 1919.
Thoma, Gutachten zur Deutschen Schrift. Die Rheinlande XI (1911) S.213.
Thoma, Über den Impressionismus und andere Fragen. Die Rheinlande. V (1905) S.336/39.
Thoma, Stichproben aus „Im Herbst des Lebens". Die Rheinlande IX (1909) S.101.
Thoma, Die Restauration der Madonna mit der Wickenblüte. Die Rheinlande IX (1909) S.140.
Thoma, Über Schriftstellern. Die Rheinlande V (1905) S.32.
Thoma, Sind Akademien für die Entwicklung der Kunst notwendig und nützlich oder schädlich. Beilage zur Münchener Allgemeinen Zeitung, 1903 80.
Thoma, Über Leibl. Süddeutsche Monatshefte. 1905 (Jan.)
Thoma, Wie ich dazu kam, Graphiker zu werden. Die Kunst XVIII 7.April 1917.
Thoma, Von der Gelassenheit beim Betrachten von Kunstwerken. Deutsche Kunst und Dekoration. XV. Heft 1.
Thoma, Kunstbetrachtungen. Süddeutsche Monatshefte 1908,1.

Aufsätze.

Bierbaum, O.J.: Hans Thoma, Die Kunst. 1903 XXVII.
E.Kleefeld: Hans Thoma. Westermanns Monatshefte. August 1903.

K.Scheffler: Hans Thoma. Kunst und Künstler. XIV 5.
M.Spanier: Hans Thoma und seine Kunst für das Volk. Leipzig 1903.
Henry Thode: Klassiker der Kunst: Hans Thoma. Stuttgart 1909.
W.Steinhausen: An Hans Thoma. Die Rheinlande IX (1909) S.345.

Wilhelm Trübner

Trübner: Personalia und Prinzipien. Berlin 1908.
Trübner, aus meinem Leben. Kunst und Künstler VI,1.
Trübner, Gutachten zur deutschen Schrift. Die Rheinlande XI (1911) S.213.
Trübner: Rede im Schloß zu Darmstadt. Die Rheinlande IV (1904) S.383.
Trübner: Die Madonna mit der Wickenblüte. (Restauration.) Die Rheinlande IX (1909) S. 140.
Trübner, Van Gogh und die neuen Richtungen der Malerei. Kunst für Alle. 1914.
Trübner, Verwirrung der Kunstbegriffe. (später in Prinzipien.)
Beringer,J.: Trübner, (Klassiker der Kunst) Leipzig 1917.
Fuchs,G.: Wilhelm Trübner, Der Künstler und sein Werk. München 1908.
E.Stamm: Kritik der Trübnerschen Ästhetik. Berlin 1912.
Ida Beer-Waldbrunn: Trübner und seine Beziehungen zu Leibl und Schuch. Kunst und Künstler XVIII, 489/500.
G.Pauli: Leibl und Trübner. Tag 16.Mai 1908.
Emil Heilbut: Wilhelm Trübner. Kunst und Künstler 1902 Okt.
Hans Rosenhagen, Wilhelm Trübner. Kunst für Alle. 1.Mai 1902.
Hans Rosenhagen, Wilhelm Trübner. Ztschr.f.Bildende Kunst. Neue Folge XXV Heft 4.
Benno Rüttenauer: Wilhelm Trübner. Jahrbuch f.Bildende Kunst 1904 42.

Benno Rüttenauer: Wilhelm Trübner. Die Rheinlande IV (1904) S.269/76.
Wilhelm Schaefer: Wilhelm Trübner. Die Rheinlande X (1900) 1/4.
Wilhelm Schaefer: Die Trübnerschule. Die Rheinlande XII (1911) S. 37/40.

Allgemeines

Hermann Popp: Maler-Ästhetik. Straßburg 1902.
Paul Westheim: Künstlerbekenntnisse. Berlin o.J.
Else Cassirer: Künstlerbriefe aus dem 19. Jahrhundert. Berlin 1919.
H.Uhde-Bernays: Künstlerbriefe über Kunst. Dresden 1926.
Muther,R.: Geschichte der Malerei im 19. Jahrh. München 1893 f.
Schmid, Max: Kunstgeschichte des 19. Jahrh. Leipzig 1904.
Daun, Berthold: Die Kunst des 19. Jahrh. und der Gegenwart, Berlin 1909.
Meier-Graefe,Jul.: Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst, Stuttgart 1919.
Deri, Max: Die Malerei im XIX. Jahrhundert. Berlin 1919.
Wilhelm Hausenstein: Die Bildende Kunst der Gegenwart. Stuttgart 1923.
Hamann, Rich.: Die deutsche Malerei im 19.Jahrhundert. Leipzig 1914.
Hamann, Rich.: Die Deutsche Malerei, vom Rokoko bis zum Expressionismus. Leipzig 1926.
Waldmann, Emil: Die Kunst des Realismus und des Impressionismus. Berlin 1927.
Hildebrandt, Hans: Die Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts. Berlin 1924.

Lebenslauf.

Ich bin geboren am 13. Juni 1905 als erstes Kind des Arztes Dr. med. Wilhelm Arenhövel und seiner Frau Anna geb. Langemeyer in Dielingen, Kreis Lübbecke in Westfalen. In Dielingen und Legden i.W. besuchte ich die Volksschulen. Von 1916 bis 1925 war ich Schüler des humanistischen Gymnasiums Carolinum in Osnabrück, das ich Ostern 1925 mit dem Reifezeugnis verließ.

Ich studierte zunächst Rechtswissenschaft an den Universitäten Freiburg und Göttingen, arbeitete dann ein Jahr als freier Schriftsteller und begann Herbst 1929 in Münster in Westf. Kunstgeschichte, Deutsch und Geschichte zu studieren. Dieses Studium schloß ich am 10.2.1934 mit der mündlichen Doktorprüfung ab.

Ich danke allen Professoren, deren Vorlesungen ich besuchen durfte, vor allem Herrn Prof. Dr. Wackernagel, der mir auch die Anregung zu dieser Dissertation gegeben hat.

Wilhelm Arenhövel.